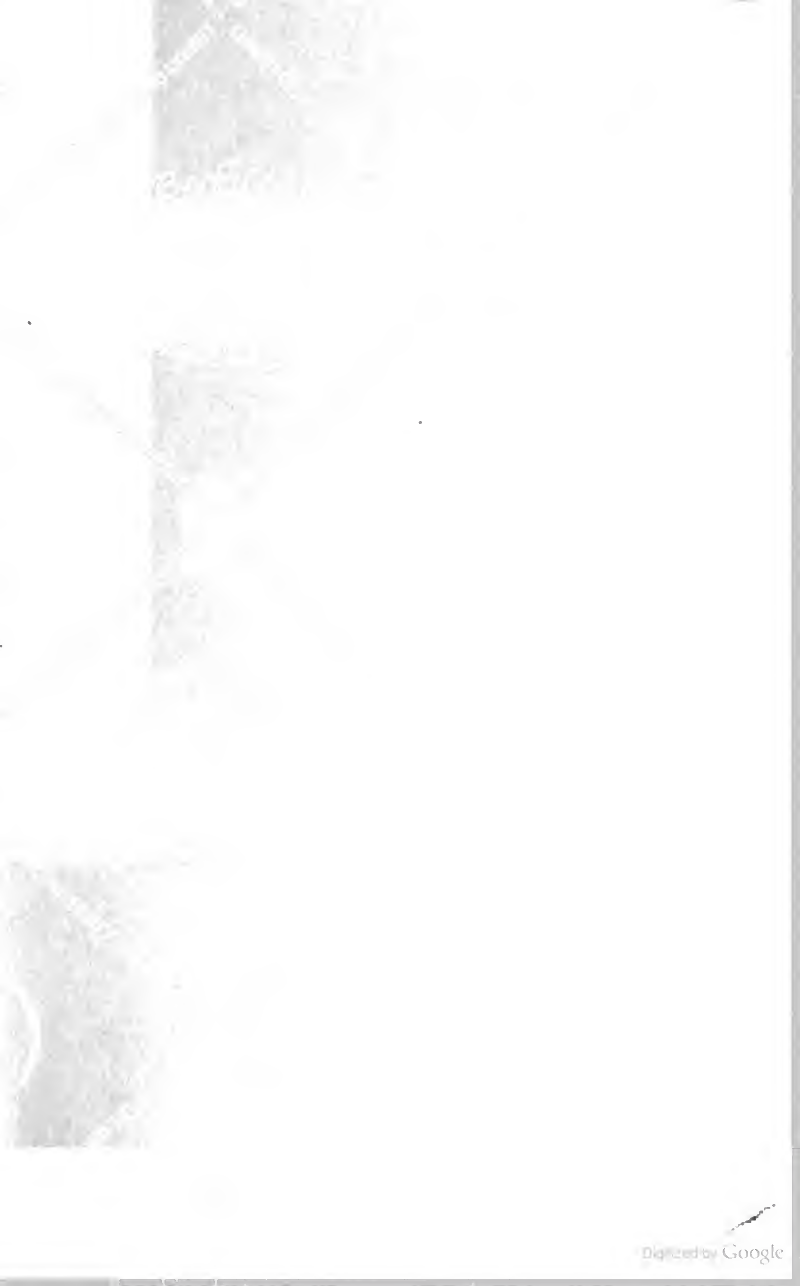
Die Theorie des Romans

György Lukács







GEORG LUKÁCS

DIE THEORIE DES ROMANS



Georg Lukács / Die Theorie des Romans

Georg Lukács

DIE THEORIE DES ROMANS

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

1920

Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin

Jeljena Andrejewna Grabenko

zu eigen

I.

Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur

1.

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne; sie scheiden sich scharf, die Welt und das Ich, das Licht und das Feuer, und werden doch niemals einander für immer fremd; denn Feuer ist die Seele eines jeden Lichts und in Licht kleidet sich ein jedes Feuer. So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit: vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht während des Handelns; rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht. „Philosophie ist eigentlich Heimweh," sagt Novalis, „der Trieb überall

zu Hause zu sein." Deshalb ist Philosophie als Lebensform sowohl wie als das Formbestimmende und das Inhaltgebende der Dichtung immer ein Symptom des Risses zwischen Innen und Außen, ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat. Deshalb haben die seligen Zeiten keine Philosophie, oder, was dasselbe besagt, alle Menschen dieser Zeiten sind Philosophen, Inhaber des utopischen Zieles jeder Philosophie. Denn was ist die Aufgabe der wahren Philosophie, wenn nicht das Aufzeichnen jener urbildlichen Landkarte; was ist das Problem des transzendentalen Ortes, wenn nicht die Bestimmung des Zugeordnetseins jeder aus dem tiefsten Innern quellenden Regung zu einer ihr unbekannten, ihr aber von Ewigkeit her zugemessenen, sie in erlösender Symbolik einhüllenden Form? Dann ist die Leidenschaft der von der Vernunft vorherbestimmte Weg zur vollendeten Selbstheit, und aus dem Wahnsinn sprechen rätselvolle, aber enthüllbare Zeichen einer sonst zum Stummsein verurteilten transzendenten Macht. Dann gibt es noch keine Innerlichkeit, denn es gibt noch kein Außen, kein Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiß noch nicht, daß sie sich verlieren kann und denkt nie daran, daß sie sich suchen muß. Es ist das Weltzeitalter des Epos. Nicht Leidlosigkeit oder Gesichertheit des Seins kleiden hier

Menschen und Taten in fröhlich-strenge Umrisse (das Sinnlose und Trauervolle des Weltgeschehens ist nicht gewachsen seit Beginn der Zeiten, nur die Trostgesänge klingen heller oder gedämpfter), sondern diese Angemessenheit der Taten an die inneren Anforderungen der Seele: an Größe, an Entfaltung, an Ganzheit. Wenn die Seele noch keinen Abgrund in sich kennt, der sie zum Absturz locken oder auf wegelose Höhen treiben könnte, wenn die Gottheit, die die Welt verwaltet und die unbekannten und ungerechten Gaben des Geschickes austeilt, unverstanden aber bekannt und nahe den Menschen gegenübersteht, wie der Vater dem kleinen Kinde, dann ist jede Tat nur ein gutsitzendes Gewand der Seele. Sein und Schicksal, Abenteuer und Vollendung, Leben und Wesen sind dann identische Begriffe. Denn die Frage, als deren gestaltende Anwort das Epos entsteht, ist: wie kann das Leben wesenhaft werden? Und das Unnahbare und Unerreichbare Homers — und streng genommen sind nur seine Gedichte Epen — stammt daher, daß er die Antwort gefunden hat, bevor der Gang des Geistes in der Geschichte die Frage laut werden ließ.

Wenn man will, so kann man hier dem Geheimnis des Griechentums entgegengehen: seiner von uns aus undenkbaren Vollendung und seiner unüberbrückbaren Fremdheit zu uns: der Grieche kennt nur Antworten, aber keine Fragen, nur Lösungen (wenn auch rätselvolle), aber keine Rätsel, nur Formen, aber kein Chaos. Er zieht den gestaltenden Kreis der Formen noch diesseits der Paradoxie, und alles, was seit dem Aktuellwerden

der Paradoxie zur Flachheit führen müßte, führt ihn zur Vollendung. Man vermischt, wenn von den Griechen die Rede ist, immer Geschichtsphilosophie und Ästhetik, Psychologie und Metaphysik und dichtet ihren Formen eine Beziehung zu unserem Weltalter zu. Schöne Seelen suchen die eigenen, flüchtig vorbeihuschenden, nie erfaßbaren höchsten Augenblicke einer erträumten Ruhe hinter diesen schweigsamen, für immer verstummten Masken, vergessend, daß der Wert dieser Augenblicke ihre Flüchtigkeit ist, daß das, wovor sie zu den Griechen flüchten, ihre eigene Tiefe und Größe ist. Tiefere Geister, die ihr entströmendes Blut zu purpurnem Stahl zu erstarren und zum Panzer zu schmieden versuchen, damit ihre Wunden ewig verborgen bleiben und ihre Gebärde des Heldentums zum Paradigma des kommenden, wirklichen Heldentums werde, damit es das neue Heldentum auferwecke, vergleichen die Brüchigkeit ihrer Formung mit der griechischen Harmonie und die eigenen Leiden, aus denen ihre Formen entsprossen sind, mit erträumten Qualen, die griechische Reinheit zur Bändigung brauchten. Sie wollen — die Vollendung der Form in eigensinnig solipsistischer Weise als Funktion des inneren Zerstörtseins fassend — aus den Gebilden der Griechen die Stimme einer Qual vernehmen, die um so viel an Intensität die ihre übertrifft, wie die griechische Kunst das, was sie gestalten. Es handelt sich aber hier um eine vollkommene Umwandlung der transzendentalen Topographie des Geistes, die in ihrem Wesen und ihren Folgen wohl beschrieben, in ihrer metaphysischen Be-

deutsamkeit wohl ausgelegt und begriffen werden kann, für die es jedoch immer unmöglich sein wird, eine wenn auch noch so einfühlende oder bloß begreifende Psychologie zu finden. Denn jedes psychologische Begreifen setzt bereits einen bestimmten Stand der transzendentalen Orte voraus und funktioniert nur innerhalb deren Bereich. Statt das Griechentum in dieser Weise verstehen zu wollen, also letzten Endes unbewußt zu fragen: wie könnten wir diese Formen hervorbringen? oder: wie würden wir uns verhalten, wenn wir diese Formen hätten? wäre es fruchtbarer, nach der, von uns wesensverschiedenen, transzendentalen Topographie des griechischen Geistes, die diese Formen möglich und auch notwendig gemacht hat, zu fragen.

Wir sagten: der Grieche hat seine Antworten früher als seine Fragen. Auch dies ist nicht psychologisch, sondern (höchstens) transzendentalpsychologisch zu verstehen. Es bedeutet, daß in dem letzten Strukturverhältnis, das alle Erlebnisse und Gestaltungen bedingt, keine qualitativen, mithin unaufhebbaren und bloß durch den Sprung überwindbaren Unterschiede der transzendentalen Orte untereinander und zu dem a priori zugeordneten Subjekte gegeben sind; daß der Aufstieg zum Höchsten und der Abstieg zum Sinnlosesten auf Wegen der Adäquation, also schlimmstenfalls durch einen graduell abgemessenen, übergangreichen Stufengang vollzogen wird. Das Verhalten des Geistes in dieser Heimat ist deshalb das passiv-visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes. Die Welt des Sinnes ist greifbar

und übersichtlich, es kommt nur darauf an, in ihr den Einem zubestimmten Ort zu finden. Das Irren kann hier nur ein Zuviel oder ein Zuwenig sein, nur ein Mangel an Maß oder Einsicht. Denn Wissen ist nur ein Aufheben trübender Schleier, Schaffen ein Abzeichen sichtbar-ewiger Wesenheiten, Tugend eine vollendete Kenntnis der Wege; und das Sinnesfremde stammt nur aus der allzu großen Ferne vom Sinn. Es ist eine homogene Welt, und auch die Trennung von Mensch und Welt, von Ich und Du vermag ihre Einstoffigkeit nicht zu stören. Wie jedes andere Glied dieser Rhythmik, steht die Seele inmitten der Welt; die Grenze, die ihre Umrisse erschafft, ist im Wesen von den Konturen der Dinge nicht unterschieden: sie zieht scharfe und sichere Linien, trennt aber doch nur relativ; trennt nur in bezug auf und für ein in sich homogenes System des adäquaten Gleichgewichts. Denn nicht einsam steht der Mensch, als alleiniger Träger der Substantialität, inmitten reflexiver Formungen: seine Beziehungen zu den anderen und die Gebilde, die daraus entstehen, sind geradezu substanzvoll, wie er selbst, ja wahrhafter von Substanz erfüllt, weil allgemeiner, „philosophischer", der urbildlichen Heimat näher und verwandter: Liebe, Familie, Staat. Das Sollen ist für ihn nur eine pädagogische Frage, ein Ausdruck für das Noch-nicht-heimgekehrt-sein, es drückt noch nicht die einzige und unaufhebbare Beziehung zur Substanz aus. Und auch im Menschen selbst ist kein Zwang zum Sprung: er ist befleckt von der Substanzferne der Materie, er soll rein

werden in der Substanznähe des stofflosen Emporschwebens; es liegt ein weiter Weg vor ihm, aber kein Abgrund in ihm.

Solche Grenzen schließen notwendigerweise eine abgerundete Welt ein. Wenn auch jenseits des Kreises, den die Sternenbilder des gegenwärtigen Sinnes um das erlebbare und zu formende Kosmos ziehen, drohende und unverständliche Mächte fühlbar werden, die Gegenwart des Sinnes vermögen sie doch nicht zu verdrängen; sie können das Leben vernichten, aber niemals das Sein verwirren; sie können schwarze Schatten auf die geformte Welt werfen, aber auch diese werden von den Formen, als schärfer betonende Kontraste, einbezogen. Der Kreis, in dem die Griechen metaphysisch leben, ist kleiner als der unsrige: darum können wir uns niemals in ihn lebendig hineinversetzen; besser gesagt: der Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendentale Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt; wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahren lassen, immer die letzte Vollendung. Wir haben in uns die allein wahre Substanz gefunden: darum mußten wir zwischen Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt unüberbrück-

bare Abgründe legen und jede Substantialität jenseits des Abgrunds in Reflexivität zerflattern lassen; darum mußte unser Wesen für uns zum Postulat werden und zwischen uns und uns selbst einen noch tieferen und gefahrdrohenderen Abgrund legen. Unsere Welt ist unendlich groß geworden und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren als die griechische, aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität. Denn Totalität als formendes Prius jeder Einzelerscheinung bedeutet, daß etwas Geschlossenes vollendet sein kann; vollendet, weil alles in ihm vorkommt, nichts ausgeschlossen wird und nichts auf ein höheres Außen hinweist; vollendet, weil alles in ihm zur eigenen Vollkommenheit reift und sich erreichend sich der Bindung fügt. Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen umfaßt wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewußtwerden, nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück, wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht.

Das ist die Welt der griechischen Philosophie. Aber dieses Denken entstand, als die Substanz bereits zu verblassen begann. Wenn es, eigentlich gesprochen keine griechische Ästhetik gibt, weil die Metaphysik alles Ästhetische vorweggenommen hat, so gibt es für Griechenland auch keinen eigentlichen Gegensatz von

Geschichte und Geschichtsphilosophie: die Griechen durchlaufen in der Geschichte selbst alle Stadien, die den großen Formen *a priori* entsprechen; ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Ästhetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte. In diesem Gang vollzieht sich das Entweichen der Substanz von der absoluten Lebensimmanenz Homers bis zur absoluten, aber greifbaren und ergreifbaren Transzendenz Platons; und seine sich klar und scharf voneinander abhebenden Stadien (hier kennt das Griechentum keine Übergänge), in denen sich sein Sinn wie in ewigen Hieroglyphen niedergelegt hat, sind die großen, die zeitlos paradigmatischen Formen des Weltgestaltens: Epos, Tragödie und Philosophie. Die Welt des Epos beantwortet die Frage: wie kann das Leben wesenhaft werden? Aber zur Frage gereift ist die Antwort erst, wenn die Substanz schon aus weiterer Ferne lockt. Erst wenn die Tragödie die Frage: wie kann das Wesen lebendig werden? gestaltend beantwortet hat, ist es bewußt geworden, daß das Leben, so wie es ist (und jedes Sollen hebt das Leben auf), die Immanenz des Wesens verloren hat. Im formenden Schicksal und im Helden, der sich schaffend sich findet, erwacht das reine Wesen zum Leben, das bloße Leben versinkt zum Nichtsein vor der allein wahren Wirklichkeit des Wesens; es ist eine Seinshöhe jenseits des Lebens voll reich blühender Fülle erreicht worden, der gegenüber das gewöhnliche Leben nicht einmal als Gegensatz gebraucht werden kann. Auch diese Existenz des Wesens ist

nicht aus dem Bedürfnis, aus dem Problem geboren: die Geburt der Pallas ist das Prototypon für die Entstehung griechischer Formen. So wie die sich ins Leben entladende, lebengebärende Wirklichkeit des Wesens den Verlust seiner reinen Lebensimmanenz verrät, so wird dieser problematische Untergrund der Tragödie erst in der Philosophie sichtbar und zum Problem: erst wenn das ganz lebensfern gewordene Wesen zur absolut alleinigen, transzendenten Wirklichkeit geworden ist, wenn auch das Schicksal der Tragödie als rohe und sinnlose Willkür der Empirie und des Helden Leidenschaft als Erdgebundenheit, seine Selbstvollendung als Beschränktheit des zufälligen Subjekts durch die gestaltende Tat der Philosophie enthüllt ist, erscheint die Antwort auf das Sein, das die Tragödie gibt, nicht mehr als blos gewachsene Selbstverständlichkeit, sondern als Wunder, als schlanke und festgeschwungene Regenbogenbrücke über bodenlose Tiefen. Der Held der Tragödie löst den lebenden Menschen Homers ab und erklärt und verklärt ihn gerade dadurch, daß er seine erlöschende Fackel von ihm abnimmt und zum neuen Leuchten entzündet. Und der neue Mensch Platons, der Weise, mit seiner handelnden Erkenntnis und seinem wesenschaffenden Schauen, entlarvt nicht bloß den Helden, sondern durchleuchtet die dunkle Gefahr, die er besiegt hat und verklärt ihn, indem er ihn überwindet. Aber der Weise ist der letzte Menschentypus und seine Welt die letzte paradigmatische Lebensgestaltung, die dem griechischen Geist gegeben war. Das Klarwerden der Fragen, die

Platons Vision bedingen und tragen, hat keine neuen Früchte mehr gezeitigt: die Welt ist griechisch geworden in der Folge der Zeiten, aber der griechische Geist, in diesem Sinne, immer ungriechischer; er hat unvergängliche neue Probleme (und auch Lösungen), doch das eigenst Griechische des *τόπος νοητός* ist für immer versunken. Und das Losungswort des kommenden, neu schicksalhaften Geistes ist: den Griechen eine Torheit.

Wahrlich eine Torheit für den Griechen! Kants Sternenhimmel glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer — und in der neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein — mehr die Pfade. Und das innere Licht gibt nur dem nächsten Schritt die Evidenz der Sicherheit oder — ihren Schein. Von innen strahlt kein Licht mehr in die Welt der Geschehnisse und in ihre seelenfremde Verschlungenheit. Und ob die Angemessenheit der Tat an das Wesen des Subjektes, der einzige Wegweiser, der übrig blieb, wirklich das Wesen trifft, wer kann es wissen, wenn das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt geworden ist; wenn seine innerste und eigenste Wesenheit nur als unendliche Forderung auf einem imaginären Himmel des Seinsollenden ihm entgegengestellt ist; wenn sie aus einem unermeßlichen Abgrund, der im Subjekt selbst liegt, heraustreten muß, wenn nur das aus dieser tiefsten Tiefe Emporsteigende das Wesen ist und niemand jemals ihren Grund zu betreten und zu erschauen vermag? Die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt,

die Kunst, ist damit selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen.

Es soll und kann hier keine Geschichtsphilosophie über die Verwandlung im Aufbau der transzendentalen Orte gegeben werden. Ob hier unser Weitergehen (als Steigen oder als Sinken: gleichviel) der Grund des Wechsels ist, oder ob die Götter Griechenlands von anderen Mächten vertrieben wurden: nicht hier ist der Ort darüber zu sprechen. Und nicht einmal andeutend soll der ganze Weg, der zu unserer Wirklichkeit führt, aufgezeichnet werden: die verführerische Kraft, die noch im toten Griechentum lag, dessen luciferisch blendender Glanz die unheilbaren Risse der Welt immer wieder vergessen und neue, aber dem neuen Wesen der Welt widersprechende und darum immer wieder zerfallende, Einheiten erträumen ließ. So ward aus der Kirche eine neue Polis; aus der paradoxen Verbundenheit der in unrettbarer Sünde verlorenen Seele mit der absurden, aber gewissen Erlösung ein beinahe platonisches Hineinleuchten des Himmels in die irdische Wirklichkeit; aus dem Sprung die Stufenleiter der irdischen und himmlischen Hierarchien. Und bei Giotto und Dante, bei Wolfram und Pisano, bei Thomas und Franciscus wurde die Welt wieder rund, übersichtlich und zur Totalität: der Abgrund verlor die Gefahr der tatsächlichen Tiefe, aber sein ganzes Dunkel ward, ohne an schwarzleuchtender Kraft etwas einzubüßen, zur reinen

Oberfläche und fügte sich so in eine abgeschlossene Einheit der Farben zwanglos ein; der Schrei nach Erlösung ward zur Dissonanz im vollendeten rhythmischen System der Welt und machte ein neues, aber nicht minder farbiges und vollendetes Gleichgewicht möglich als das griechische: das der inadäquaten, der heterogenen Intensitäten. Das Unbegreifbare und ewig Unerreichbare der erlösten Welt ward so nahe gebracht: bis zur sichtbaren Ferne. Das jüngste Gericht ward gegenwärtig und ein Glied bloß der bereits als geleistet gedachten Harmonie der Sphären; seine wahre Wesenheit, die die Welt zur philoktetischen Wunde, deren Heilung dem Parakleten vorbehalten ist, verwandelt, mußte vergessen werden. Es ist ein neues, paradoxes Griechentum entstanden: die Ästhetik ist wieder zur Metaphysik geworden.

Zum ersten, aber auch zum letzten Male. Nachdem diese Einheit zerfallen ist, gibt es keine spontane Seinstotalität mehr. Die Quellen, deren Gewässer die alte Einheit auseinandergerissen haben, sind zwar versiegt, aber die hoffnungslos ausgetrockneten Strombetten haben das Antlitz der Welt für immer zerklüftet. Jede Auferstehung des Griechentums ist nunmehr eine mehr oder weniger bewußte Hypostasis der Ästhetik zur alleinigen Metaphysik; ein Vergewaltigen und ein Vernichtenwollen der Wesenheit von allem, was außerhalb des Bereichs der Kunst liegt, ein Versuch zu vergessen, daß die Kunst nur eine Sphäre von vielen ist, daß sie das Auseinanderfallen und das Nichtausreichen der Welt zur

Voraussetzung ihrer Existenz und ihres Bewußtwerdens hat. Diese Überspannung der Substantialität der Kunst muß aber auch ihre Formen belasten und überladen: sie müssen alles selbst hervorbringen, was sonst einfach hingenommene Gegebenheit war; sie müssen also, bevor ihre eigentliche, apriorische Wirksamkeit beginnen könnte, deren Bedingungen, den Gegenstand und seine Umwelt, aus eigener Kraft herbeischaffen. Eine nur hinzunehmende Totalität ist für die Formen nicht mehr gegeben: darum müssen sie das zu Gestaltende entweder so weit verengen und verflüchtigen, daß es von ihnen getragen werden kann, oder es entsteht für sie der Zwang, die Unrealisierbarkeit ihres notwendigen Gegenstandes und die innere Nichtigkeit des einzig möglichen polemisch darzutun und so die Brüchigkeit des Weltaufbaus dennoch in die Formenwelt hineinzutragen.

2.

Dieses Anderswerden der transzendentalen Orientierungspunkte unterwirft die Kunstformen einer geschichtsphilosophischen Dialektik, die aber je nach der apriorischen Heimat der einzelnen Gattungen für jede Form anders ausfallen muß. Es kann geschehen, daß die Umwandlung nur den Gegenstand und die Bedingungen seines Gestaltens trifft und die letzte Beziehung der Form auf ihre transzendentale Existenzberechtigung unberührt läßt; dann entstehen bloß Formveränderungen, die zwar in allen technischen Einzel-

heiten auseinandergehen, das Urprinzip des Gestaltens jedoch nicht umstoßen. Es ist aber möglich, daß der Wechsel sich gerade im alles bestimmenden *principium stilisationis* der Gattung vollzieht und dadurch notwendig macht, daß demselben Kunstwollen — geschichtsphilosophisch bedingt — verschiedene Kunstformen entsprechen. Dies ist kein gattungschaffender Wandel der Gesinnung; solche sind schon in der griechischen Entwicklung sichtbar geworden, wenn etwa das Problematischwerden von Held und Schicksal das untragische Drama von Euripides ins Leben rief. Da herrscht ein völliges Entsprechen zwischen der apriorischen Bedürftigkeit und dem metaphysischen Leiden des Subjektes, die zum Schaffen treiben und zwischen dem prästabilierten, ewigen Ort der Form, auf den die vollendete Gestaltung auftrifft. Das gattungsschaffende Prinzip aber, das hier gemeint ist, fordert keinen Wandel der Gesinnung; es nötigt vielmehr dieselbe Gesinnung, sich auf ein neues, vom alten wesensverschiedenes Ziel zu richten. Es bedeutet, daß auch die alte Parallelität der transzendentalen Struktur im gestaltenden Subjekt und in der herausgesetzten Welt der geleisteten Formen zerrissen ist, daß die letzten Grundlagen des Gestaltens heimatlos geworden sind.

Die deutsche Romantik hat den Begriff des Romans, wenn auch nicht immer bis ins letzte geklärt, mit dem des Romantischen in enge Beziehungen gebracht. Mit großem Recht, denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Ob-

dachlosigkeit. Das Zusammenfallen von Geschichte und Geschichtsphilosophie hatte für Griechenland die Folge, daß jede Kunstart erst dann geboren ward, wenn auf der Sonnenuhr des Geistes abzulesen war, daß gerade ihre Stunde gekommen ist und jede mußte verschwinden, wenn die Urbilder ihres Seins nicht mehr am Horizonte standen. Für die nachgriechische Zeit ist diese philosophische Periodizität verloren. In einer unentwirrbaren Verschlungenheit kreuzen sich hier die Gattungen als Zeichen des echten und des unechten Suchens nach dem nicht mehr klar und eindeutig gegebenen Ziele; ihre Summe ergibt bloß eine geschichtliche Totalität der Empirie, wo man für die einzelnen Formen wohl nach empirischen (soziologischen) Bedingungen ihrer Entstehungsmöglichkeit suchen mag und sie eventuell auch finden kann, wo aber der geschichtsphilosophische Sinn der Periodizität sich niemals mehr auf die symbolisch gewordenen Gattungen konzentriert und auch aus den Gesamtheiten der Zeitalter mehr entziffert und herausgedeutet als in ihnen selbst aufgefunden werden kann. Während aber bei dem kleinsten Erbeben der transzendentalen Bezogenheiten die Lebensimmanenz des Sinnes unrettbar versinken muß, vermag das lebensferne und lebensfremde Wesen sich mit der eigenen Existenz in solcher Weise zu krönen, daß diese Weihe selbst bei größeren Erschütterungen nur verblassen, aber niemals ganz verflattern wird. Darum hat sich die Tragödie, wenn auch verwandelt, so doch in ihrer Essenz unberührt in unsere Zeit herübergerettet, während die Epopöe

verschwinden und einer ganz neuen Form, dem Roman, weichen mußte.

Freilich die vollkommene Wandlung des Lebensbegriffes und seiner Beziehung zum Wesen hat auch die Tragödie verändert. Etwas anderes ist es, wenn die Lebensimmanenz des Sinnes mit katastrophaler Klarheit verschwindet und eine durch nichts verworrene, reine Welt dem Wesen überläßt, als wenn diese Immanenz wie durch allmähliges Verzaubertwerden aus dem Kosmos verbannt wird; wenn die Sehnsucht nach ihrem Wiedererscheinen ungestillt und niemals in zweifelsfreier Hoffnungslosigkeit lebendig bleibt; wenn man das Verlorene in jeder jetzt so ungefügen und wirren Erscheinung, des Lösungswortes harrend, vermuten muß; wenn das Wesen deshalb keine tragische Bühne aus den gefällten Stämmen des Lebenswaldes aufschlagen kann, sondern entweder in dem Brande aller toten Überreste eines verfallenen Lebens zum kurzen Flammendasein erwachen oder diesem ganzen Chaos schroff ablehnend den Rücken kehren und in eine abstrakte Sphäre der ganz reinen Wesenhaftigkeit flüchten muß. Es ist die Beziehung des Wesens zu dem an sich außerdramatischen Leben, die die Stilzweiheit der neueren Tragödie, deren Pole Shakespeare und Alfieri bezeichnen, notwendig macht. Die griechische Tragödie stand jenseits des Dilemmas von Lebensnähe oder Abstraktion, weil für sie die Fülle keine Frage der Annäherung an das Leben, die Transparenz des Dialogs keine Aufhebung seiner Unmittelbarkeit war. Aus welchen geschichtlichen Zu-

fällen oder Notwendigkeiten der Chor auch entstanden sein mag, sein künstlerischer Sinn ist: das Wesen, in einem Jenseits von jedwedem Leben, zur Lebendigkeit und Fülle zu führen. Er konnte deshalb einen Hintergrund abgeben, der geradeso nur die Funktion des Abschließens erfüllt wie die marmorne Atmosphäre zwischen den Reliefgestalten, der aber dennoch voll von Bewegung ist und sich sämtlichen scheinbaren Schwankungen einer nicht aus abstraktem Schema geborenen Handlung anschmiegen, sie in sich aufnehmen und aus eigenem bereichert dem Drama zurückgeben kann. Er kann den lyrischen Sinn des ganzen Dramas in weiten Worten ertönen lassen, er kann, ohne in sich zu zerfallen, sowohl die niederen, der tragischen Widerlegung bedürftigen Stimmen der kreatürlichen Vernunft, wie die der hohen Übervernünftigkeit des Schicksals in sich vereinen. Sprecher und Chor sind in der griechischen Tragödie aus demselben Wesensgrunde entstiegen, sie sind einander völlig homogen und können deshalb, ohne den Bau zu zerreißen, gänzlich getrennte Funktionen erfüllen; im Chor kann sich die ganze Lyrik der Situation und des Schicksals stauen und den Spielern die alles aussagenden Worte und die alles umfassenden Gebärden der nackt gewordenen tragischen Dialektik überlassen; und sie werden doch niemals anders als durch sanfte Übergänge voneinander geschieden sein. Für keines von beiden ist die Gefahr einer die dramatische Form sprengenden Lebensnähe auch nur als ferne Möglichkeit eigen: darum können sich beide zur un-

schematischen, aber apriorisch vorgezeichneten Fülle ausbreiten.

Aus dem neueren Drama ist das Leben nicht organisch verschwunden, es kann höchstens aus ihm verbannt werden. Aber die Verbannung, die die Klassizisten vollziehen, bedeutet das Anerkennen nicht nur des Seins, sondern auch der Macht des Verbannten: er ist in jedem Wort und jeder Gebärde, die in angstvoller Selbstüberspannung sich überbieten, um sich von ihm in unbefleckter Ferne zu halten, gegenwärtig; er ist es, der die kahle und berechnete Strenge des aus abstrakter Apriorität erzeugten Aufbaus unsichtbar und ironisch leitet: verengt oder verwirrt, überdeutlich oder abstrus macht. Die andere Tragödie verzehrt das Leben. Sie stellt ihre Helden als lebendige Menschen, inmitten einer bloß lebenhaften Masse auf die Szene und aus der Verworrenheit einer von Lebensschwere beladenen Handlung soll das klare Schicksal allmählich erglühen; soll durch sein Feuer alles bloß Menschliche zu Asche verbrennen, auf daß das nichtige Leben der bloßen Menschen in Nichtigkeit zerfalle, die Affekte der Heldenhaften aber zu tragischen Leidenschaften erbrennen und diese zu schlackenlosen Helden umschmelzen. Damit ist das Heldentum polemisch und problematisch geworden: Heldsein ist nicht mehr die naturhafte Existenzform der Wesenssphäre, sondern ein Sicherheben über das bloß menschliche sowohl der Masse, wie der eigenen Instinkte. Das hierarchische Problem von Leben und Wesen, das für das griechische Drama ein formendes Apriori war und

deshalb nie als Gegenstand zur Gestalt ward, wird so in den tragischen Prozeß selbst hineingezogen; es zerreißt das Drama in einander völlig heterogene Hälften, die nur durch ihr gegenseitiges Negieren und Sichausschließen miteinander verbunden sind: also polemisch und — die Grundlagen gerade dieses Dramas störend — intellektualistisch. Und die Breite des Fundamentes, das so aufgezwungen ist, und die Weite des Weges, den der Held in seiner eigenen Seele zurückerlegen muß, bis er sich als Helden findet, widerstreiten der formgeforderten Schlankheit des dramatischen Aufbaus, nähern es den epischen Formen an; geradeso wie der polemische Akzent des Heldentums (auch in der abstrakten Tragödie) eine Überwucherung von rein lyrischer Lyrik zur notwendigen Folge hat.

Diese Lyrik hat aber noch eine andere Quelle, die ebenfalls aus der verschobenen Beziehung von Wesen und Leben entspringt. Für die Griechen hat das Versinken des Lebens als Sinnesträger die Nähe und die Verwandtschaft der Menschen untereinander nur in eine andere Atmosphäre übertragen, aber nicht vernichtet: jede Gestalt, die hier vorkommt, ist dennoch in gleicher Entfernung vom Allerhalter, vom Wesen, ist also jeder anderen in ihren tiefsten Wurzeln verwandt; alle verstehen einander, denn alle sprechen die gleiche Sprache, alle vertrauen einander, wenn auch als Todfeinde, denn alle streben in gleicher Weise dem gleichen Zentrum zu und bewegen sich auf der gleichen Höhe einer innerlich wesensgleichen Existenz. Wenn aber das Wesen,

wie im neueren Drama, nur nach hierarchischem Wettkampf mit dem Leben sich offenbaren und zu behaupten vermag, wenn jede Gestalt diesen Wettstreit als Voraussetzung ihrer Existenz oder als bewegendes Element ihres Daseins in sich trägt, dann muß jede der *dramatis personae* mit nur ihr eigenem Faden an ihr gebärendes Schicksal gebunden sein; dann muß jede aus der Einsamkeit stammen und in unaufhebbarer Einsamkeit inmitten der anderen Einsamen dem letzten tragischen Alleinsein zueilen; dann muß jedes tragische Wort unverstanden verklingen und keine tragische Tat wird eine adäquat aufnehmende Resonanz finden können. Die Einsamkeit ist aber etwas Paradox-Dramatisches: sie ist die eigentliche Essenz des Tragischen, denn die im Schicksal selbstgewordene Seele kann Sternenbrüder haben, aber keinen Gefährten. Die dramatische Äußerungsform jedoch — der Dialog — setzt eine hohe Gemeinsamkeit dieser Einsamen voraus, um mehrstimmig, um wirklich dialogisch, dramatisch zu bleiben. Die Sprache des absolut Einsamen ist lyrisch, ist monologisch, im Zwiegespräch tritt das Inkognito seiner Seele zu stark zutage und überflutet und belastet die Eindeutigkeit und die Schärfe von Rede und Widerrede. Und diese Einsamkeit ist tiefer als die von der tragischen Form, der Beziehung zum Schicksal, erforderte (in der ja auch die griechischen Helden gelebt haben): sie muß sich selbst zum Problem werden und das tragische Problem vertiefend und verwirrend an seine Stelle treten. Diese Einsamkeit ist nicht bloß der Rausch der

vom Schicksal erfaßten, zum Gesang gewordenen Seele, sie ist zugleich die Qual der zum Alleinsein verdammten, sich nach Gemeinschaft verzehrenden Kreatur. Diese Einsamkeit entläßt aus sich neue tragische Probleme, das eigentliche Problem der neuen Tragödie: das Vertrauen. Die in Leben gehüllte, aber wesenserfüllte Seele des neuen Helden wird niemals begreifen können, daß unter dem gleichen Mantel des Lebens nicht auch die gleiche Wesenhaftigkeit wohnen muß; sie weiß von einer Gleichheit aller, die sich gefunden haben und kann nicht begreifen, daß dies ihr Wissen nicht aus dieser Welt stammt, daß die innere Zweifelsfreiheit dieses Wissens keine Gewähr dafür bieten kann, daß es für dieses Leben konstitutiv sei; sie weiß von der Idee ihres Selbst, die, sie bewegend, in ihr lebendig ist, sie muß daher daran glauben, daß das Menschengewühl des Lebens, das sie umgibt, nur ein verwirrter Fastnachtsscherz ist, in dem, bei dem ersten Wort aus dem Wesen, die Masken fallen und unbekannte Brüder einander umarmen müssen. Sie weiß es und sucht es und findet sich selbst, allein, im Schicksal. Und in ihre Ekstase des Sich-gefunden-habens mischt sich anklagend-elegisch die Trauer des Weges, der hierher geführt hat: die Enttäuschung über das Leben, das nicht einmal eine Karikatur dessen war, was ihre Schicksalsweisheit so hellseherisch klar verkündet hat, dessen Glaube ihr die Kraft gab, den Weg im Dunkeln allein zu gehen. Diese Einsamkeit ist nicht nur dramatisch, sondern auch psychologisch, denn sie ist nicht allein die Apriorität aller

dramatis personae, sondern zugleich das Erleben des zum Helden werdenden Menschen; und wenn die Psychologie im Drama nicht unverarbeiteter Rohstoff bleiben soll, so kann sie sich nur als Seelenlyrik äußern.

Die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit. Darum kann das Drama, wenn das Sein die sich spontan abrundende und sinnlich gegenwärtige Totalität verloren hat, in seiner Formapriorität dennoch eine vielleicht problematische, aber trotzdem alles enthaltende und in sich abschließende Welt finden. Für die große Epik ist dies unmöglich. Für sie ist die jeweilige Gegebenheit der Welt ein letztes Prinzip, sie ist in ihrem entscheidenden und alles bestimmenden transzendentalen Grunde empirisch; sie kann das Leben manchmal beschleunigen, kann Verstecktes oder Verkümmertes zu einem ihm immanenten utopischen Ende führen, aber Weite und Tiefe, Abrundung und Versinnlichung, Reichtum und Geordnetsein des geschichtlich gegebenen Lebens wird sie niemals aus der Form heraus überwinden können. Jeder Versuch einer wahrhaft utopischen Epik wird scheitern müssen, denn sie muß subjektiv oder objektiv über die Empirie hinausgehen und deshalb ins Lyrische oder Dramatische transzendieren. Und diese Transzendenz kann für die Epik niemals fruchtbar werden. Es hat vielleicht Zeiten gegeben — vereinzelte Märchen bewahren Fragmente dieser verschollenen Welten — wo das jetzt nur utopisch Erlangbare in visionärer Sichtbarkeit gegenwärtig war;

und Epiker solcher Zeiten hatten die Empirie nicht verlassen müssen, um die transzendente Wirklichkeit als allein seiende darzustellen; ja, sie konnten einfache Erzähler von Begebenheiten sein, so wie die Schöpfer der beflügelten assyrischen Urwesen sich gewiß — und mit Recht — für Naturalisten hielten. Doch schon für Homer ist das Transzendente unlösbar in das irdische Dasein verwoben, und seine Unnachahmlichkeit beruht gerade auf dem restlosen Gelingen dieses Immanentwerdens.

Diese unzerreißbare Gebundenheit an das Dasein und das Sosein der Wirklichkeit, die entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik, ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens. Während der Begriff des Wesens schon durch sein einfaches Setzen zur Transzendenz führt, sich aber dort zu einem neuen höheren Sein kristallisiert und so durch seine Form ein sollendes Sein ausdrückt, das in seiner formgeborenen Realität von den inhaltlichen Gegebenheiten des bloß Seienden unabhängig bleibt, schließt der Begriff des Lebens eine solche Gegenständlichkeit der aufgefangenen und geronnenen Transzendenz aus. Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt und ihre Art und ihre Inhalte werden nur durch die inneren Möglichkeiten dieser Kraft bedingt. Die Welten des Lebens verharren hier, sie werden von den Formen nur aufgenommen und gestaltet, nur auf ihren eingeborenen Sinn gebracht. Und die Formen, die hier nur die Rolle des Sokrates bei

der Geburt der Gedanken spielen dürfen, werden niemals aus eigenem etwas ins Leben zaubern können, was nicht bereits in ihm gelegen ist. Der Charakter, den das Drama schafft — dies ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Verhältnis —, ist das intelligible Ich des Menschen, der der Epik das empirische Ich. Das Sollen, in dessen verzweifelte Intensität das auf der Erde vogelfrei gewordene Wesen flüchtet, kann sich im intelligiblen Ich als normative Psychologie des Helden objektivieren, im empirischen Ich bleibt es ein Sollen. Seine Kraft ist eine bloß psychologische, gleichartig den anderen Elementen der Seele; sein Zielsetzen ist ein empirisches, gleichartig den anderen vom Menschen oder seiner Umwelt gegebenen möglichen Bestrebungen; seine Inhalte sind geschichtliche, gleichartig den anderen, vom Lauf der Zeiten hervorgebrachten und sind von dem Boden, auf dem sie gewachsen sind, nicht loszureißen: sie können verwelken, aber niemals zu neuem ätherischen Dasein erwachen. Das Sollen tötet das Leben, und der dramatische Held umgürtet sich mit den symbolischen Attributen der sinnfälligen Erscheinung des Lebens nur deshalb, um die symbolische Zeremonie des Sterbens als Sichtbarwerden der seienden Transzendenz sinnfällig vollziehen zu können; die Menschen der Epik müssen aber leben, sonst zerreißen oder verkümmern sie das Element, das sie trägt, umgibt und erfüllt. (Das Sollen tötet das Leben, und jeder Begriff drückt ein Sollen des Gegenstandes aus: darum kann das Denken niemals zu einer wirklichen

Definition des Lebens kommen, und vielleicht darum ist die Kunstphilosophie der Tragödie so viel adäquater als der Epik.) Das Sollen tötet das Leben und ein aus sollendem Sein erbauter Held der Epopöe wird immer nur ein Schatten des lebenden Menschen der geschichtlichen Wirklichkeit sein; sein Schatten, aber niemals sein Urbild, und die Welt, die ihm als Erleben und Abenteuer aufgegeben ist, nur ein verdünnter Abguß des Tatsächlichen und niemals ihr Kern und ihre Essenz. Die utopische Stilisierung der Epik kann nur Distanzen schaffen, aber auch diese Distanzen bleiben die zwischen Empirie und Empirie, und der Abstand und seine Trauer und seine Hoheit verwandeln nur den Ton in einen rhetorischen und können zwar die schönsten Früchte einer elegischen Lyrik tragen, aber niemals kann aus dem bloßen Distanzsetzen ein über das Sein hinausgehender Inhalt zum lebendigen Leben erwachen und zu selbstherrlicher Wirklichkeit werden. Ob diese Distanz vorwärts oder zurück weist, ob sie ein Hinauf oder ein Herunter dem Leben gegenüber bezeichnet: es ist niemals das Schaffen einer neuen Realität, sondern immer nur ein subjektives Spiegeln der bereits daseienden. Die Helden Vergils leben ein kühles und gemessenes Schattendasein, gespeist vom Blut einer schönen Inbrunst, die sich geopfert hat, um das für immer Entschwundene heraufzubeschwören, und die Zolasche Monumentalität ist nur die monotone Ergriffenheit vor der vielfältigen und doch übersichtlichen Verzweigung eines soziologischen Kategoriensystems, das das Leben

seiner Gegenwart vollständig zu begreifen sich anmaßt.

Es gibt eine große Epik, aber das Drama bedarf niemals dieses Attributes und muß sich seiner stets erwehren. Denn das aus sich heraus substanzvolle und aus Substantialität runde Kosmos des Dramas kennt keinen Kontrast von Ganzheit und Ausschnitt, keine Entgegensetzung von Fall und Symptom: existieren bedeutet Kosmossein für das Drama, das Erfassen des Wesens, den Besitz seiner Totalität. Mit dem Begriff des Lebens ist jedoch die Notwendigkeit seiner Totalität nicht mitgesetzt, es enthält geradeso die relative Unabhängigkeit jedes in sich selbständigen Lebewesens von jeglicher, darüber hinausweisender Bindung, wie die ebenfalls relative Unvermeidlichkeit und Unentbehrlichkeit solcher Bindungen. Darum kann es epische Formen geben, deren Gegenstand nicht die Totalität des Lebens ist, sondern ein Ausschnitt, ein in sich lebensfähiger Bruchteil des Daseins. Darum aber ist der Begriff der Totalität für die Epik kein aus den gebärenden Formen geborener, kein transzendentaler, wie im Drama, sondern ein empirisch-metaphysischer, der Transzendenz und Immanenz untrennbar in sich vereinigt. Denn Subjekt und Objekt fallen in der Epik nicht zusammen, wie im Drama, wo die gestaltende Subjektivität — aus der Werkperspektive gesehen — nur ein Grenzbegriff ist, eine Art von Bewußtsein überhaupt, sondern sind klar und deutlich im Werke selbst vorhanden und voneinander geschieden; und da aus

der formgewollten Empirität des Gegenstandes ein empirisches, gestaltendes Subjekt folgt, kann dieses niemals der Grund und die Gewähr der Totalität der herausgestellten Welt sein. Die Totalität kann sich nur aus der Inhaltlichkeit des Objekts mit wahrer Evidenz ergeben: sie ist metasubjektiv, transzendent, eine Offenbarung und eine Gnade. Das Subjekt der Epik ist immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende, das Leben meisternde Anmaßung verwandelt sich in der großen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem hell heranleuchtenden Sinn, der ihm, dem einfachen Menschen des gewöhnlichen Daseins, so unerwartet selbstverständlich im Leben selbst sichtbar geworden ist.

Das Subjekt der kleineren epischen Formen steht beherrschender und selbstherrlicher seinem Objekte gegenüber. Mag der Erzähler — es kann und soll hier kein System der epischen Formen, nicht einmal andeutungsweise gegeben werden — mit kühler und überlegener Chronistengebärde dem merkwürdigen Walten des Zufalls, der die Geschicke der Menschen für sie sinnlos und vernichtend, für uns Abgründe aufdeckend und ergötzlich durcheinanderwirft, zusehen; mag er einen kleinen Winkel der Welt als geordnet blühenden Garten, umgeben von den grenzenlosen und chaotischen Wüsten des Lebens, gerührt zur alleinigen Wirklichkeit erheben; mag er ergriffen und gefaßt das seltsame und tiefe Welterleben eines Menschen in ein stark geformtes und objektiviertes Schicksal gerinnen lassen; immer ist es seine Subjektivität, die aus der maßlosen Unendlichkeit des Welt-

geschehens ein Stück herausreißt, ihm ein selbständiges Leben verleiht und das Ganze, aus dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als unwillkürliches Weiterspinnen abgerissener Kausalreihen, nur als Spiegelung einer an sich seienden Wirklichkeit in die Welt des Werks hineinscheinen läßt. Die Abrundung dieser epischen Formen ist deshalb eine subjektive: ein Lebensstück wird vom Dichter in eine sie heraushebende, betonende, und vom Lebensganzen abhebende Umwelt versetzt; und Auswahl und Abgrenzung tragen im Werk selbst den Stempel ihres Ursprungs aus Willen und Wissen des Subjektes: sie sind mehr oder weniger lyrischer Natur. Die Relativität von Selbständigkeit und Allgebundenheit der Lebewesen und ihrer — organisch auf sich gestellten — ebenfalls lebendigen Vereinigungen kann aufgehoben, zur Form gehoben werden, wenn eine bewußte Setzung des schaffenden Werksubjekts einen immanent herausstrahlenden Sinn in dem isolierten Dasein gerade dieses Lebensstückes zur Evidenz bringt. Die formende, Gestalt und Grenze gebietende, Tat des Subjekts, diese Souveränität im beherrschenden Schaffen des Gegenstandes ist die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität. Diese Lyrik ist hier die letzte epische Einheit; sie ist kein Schwelgen eines vereinsamten Ichs in der gegenstandsfreien Kontemplation seines Selbst, keine Auflösung des Objekts in Sensationen und Stimmungen, sondern normgeboren und formschaffend, trägt sie die Existenz alles Gestalteten. Doch mit der Bedeutsamkeit und

Schwere des Lebensausschnitts muß die unmittelbar strömende Wucht dieser Lyrik wachsen; das Gleichgewicht des Werks ist das des setzenden Subjekts und des von ihm herausgestellten und emporgehobenen Gegenstandes. In der Form der isolierten Merkwürdigkeit und Fragwürdigkeit des Lebens, in der Novelle, muß sich diese Lyrik noch ganz hinter den harten Linien der vereinzelt herausgemeißelten Begebenheit verstecken: die Lyrik ist hier noch reine Auswahl: die schreiende Willkür des beglückenden und vernichtenden, aber immer grundlos darniederfahrenden Zufalls kann nur durch sein klares, kommentarloses, rein gegenständliches Erfassen balanciert werden. Die Novelle ist die am reinsten artistische Form; der letzte Sinn alles künstlerischen Formens wird von ihr als Stimmung, als inhaltlicher Sinn des Gestaltens, wenn auch eben deshalb abstrakt, ausgesprochen. Indem die Sinnlosigkeit in unverschleierter, nichts beschönigender Nacktheit erblickt wird, gibt ihr die bannende Macht dieses furchtlosen und hoffnungslosen Blickes die Weihe der Form: die Sinnlosigkeit wird, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt: sie ist ewig geworden, von der Form bejaht, aufgehoben und erlöst. Zwischen der Novelle und den lyrisch-epischen Formen ist ein Sprung. Sobald das von der Form zum Sinn Erhobene auch seinem Inhalte nach, wenn auch nur relativ, sinnvoll ist, muß das stumm gewordene Subjekt nach eigenen Worten ringen, die vom relativen Sinn der gestalteten Begebenheit eine Brücke zum Absoluten bauen. In der Idylle verschmilzt

diese Lyrik noch fast vollständig mit den Umrissen der Menschen und der Dinge; sie ist es ja, die diesen Umrissen das Weiche und das Luftige der friedevollen Abgeschiedenheit, die selige Getrenntheit von den Stürmen, die draußen wüten, verleiht. Nur wo die Idylle zur Epopöe transzendiert, wie in Goethes und Hebbels „großen Idyllen", wo das Ganze des Lebens mit allen seinen Gefahren, wenn auch von weiten Fernen gedämpft und gebändigt, in die Geschehnisse selbst hineinspielt, muß die Stimme des Dichters selbst ertönen, muß seine Hand die heilsamen Distanzen schaffen: damit weder das siegende Glück seiner Helden zur unwürdigen Genügsamkeit derer werde, die vor einer allzu gegenwärtigen Nähe des nicht überwundenen, sondern bloß für sie beseitigten Elends feig abrücken, noch die Gefahren und das Erbeben der Lebenstotalität, das diese verursacht, zu blassen Schemen werden, den Jubel der Rettung zur nichtigen Farce erniedrigend. Und zum klaren und breit strömenden Allesaussagen erwächst diese Lyrik, wo das Geschehnis in seiner episch objektivierten Gegenständlichkeit der Träger und das Symbol eines unendlichen Gefühls wird; wo eine Seele der Held ist und ihre Sehnsucht die Handlung — Chantefable nannte ich einmal von Ch. L. Philippe sprechend diese Form —; wo der Gegenstand, das gestaltete Ereignis etwas Vereinzeltes bleibt und bleiben soll, wo aber in dem Erlebnis, das das Ereignis aufnimmt und ausstrahlt, der letzte Sinn des ganzen Lebens, die sinngebende und lebenbezwingende Macht des Dichters niedergelegt ist. Doch

auch diese Macht ist eine lyrische: es ist die Persönlichkeit des Dichters, die in bewußter Selbstherrlichkeit die eigene Deutung des Weltsinnes — die Ereignisse als Instrumente meisternd — ertönen läßt, nicht aber ihnen als Hütern des geheimen Wortes den Sinn ablauscht; es ist nicht die Totalität des Lebens, die gestaltet wird, sondern die Beziehung, die wertende oder verwerfende Stellung des Dichters, der als empirisches Subjekt in seiner ganzen Größe, aber auch in seiner ganzen kreatürlichen Begrenztheit die Bühne der Gestaltung betritt, zu dieser Totalität des Lebens.

Und auch das Vernichten des Objekts durch das zum Alleinherrscher des Seins gewordene Subjekt vermag keine Totalität des Lebens, die ihrem Begriffe gemäß eine extensive ist, aus sich zu entlassen: wie hoch es sich auch über seine Objekte erhebt, immer sind es nur einzelne Objekte, die es in dieser Weise als souveränen Besitz erwirbt und eine solche Summe wird niemals eine wirkliche Totalität ergeben. Denn auch dieses erhaben-humoristische Subjekt bleibt ein empirisches, seine Gestaltung eine Stellungnahme zu seinen, ihm dem Wesen nach dennoch gleichgearteten Objekten; und der Kreis, den es um das von ihm als Welt Ausgeschiedene und Abgerundete zieht, bezeichnet nur die Grenze des Subjekts und keine eines irgendwie in sich kompletten Kosmos. Die Seele des Humoristen dürstet nach einer echteren Substanzialität als ihm das Leben bieten könnte; deshalb zerschlägt er alle Formen und Grenzen der zerbrechlichen Totalität des Lebens, um

zur einzig wahren Quelle des Lebens, zum reinen, weltbeherrschenden Ich zu gelangen. Aber mit dem Zusammenbrechen der Objektswelt ist auch das Subjekt zum Fragment geworden; nur das Ich ist seiend geblieben, doch auch seine Existenz zerrinnt in der Substanzlosigkeit der selbstgeschaffenen Trümmerwelt. Diese Subjektivität will alles gestalten und kann gerade deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln.

Dies ist das Paradoxon der Subjektivität der großen Epik, ihr „wirf weg, damit du gewinnst": jede schöpferische Subjektivität wird lyrisch und nur die bloß hinnehmende, die sich in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt verwandelnde vermag der Gnade: der Offenbarung des Ganzen, teilhaftig zu werden. Es ist der Sprung von der „*Vita nuova*" zur „*Divina comedia*", vom „Werther" zum „Wilhelm Meister"; es ist der Sprung, den Cervantes vollzogen hat, der, selbst verstummend, den Welthumor des „Don Quixote" laut werden läßt, während Sternes und Jean Pauls herrlich laute Stimmen bloß subjektive Spiegelungen eines bloß subjektiven und darum begrenzten, engen und willkürlichen Weltbruchstückes bieten. Dies ist kein Werturteil, sondern ein gattungbestimmendes Apriori: das Ganze des Lebens läßt keinen transzendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, daß eine seiner Zellen sich zu seiner Beherrscherin erhebe. Nur wenn ein Subjekt, weit abgetrennt von jeglichem Leben und seiner notwendig mitgesetzten Empirie, in der reinen Höhe der Wesenhaftigkeit thront, wenn es nichts mehr

ist als der Träger der transzendentalen Synthesis, vermag es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen und seine Grenze zur Grenze der Welt zu verwandeln. Ein solches Subjekt kann aber in der Epik nicht vorkommen: Epik ist Leben, Immanenz Empirie, und Dantes „Paradiso" ist dem Leben wesensverwandter als die strotzende Fülle Shakespeares.

Die synthetische Macht der Wesenssphäre verdichtet sich in der konstruktiven Totalität des dramatischen Problems: das vom Problem aus Notwendige, sei es Seele oder Begebenheit, gewinnt Dasein aus seinen Beziehungen zum Zentrum; die immanente Dialektik dieser Einheit verleiht jeder Einzelerscheinung das ihr — je nach der Entfernung vom Zentrum und dem Gewicht für das Problem — zukommende Sein. Das Problem ist hier unaussprechbar, weil es die konkrete Idee des Ganzen ist, weil nur das Zusammenklingen aller Stimmen den Reichtum an Inhalt, der darin verborgen ist, zu heben vermag. Für das Leben ist aber das Problem eine Abstraktion; die Beziehung einer Gestalt auf ein Problem kann niemals deren ganze Lebensfülle in sich aufnehmen, und jedes Ereignis der Lebenssphäre muß sich zum Problem allegorisch verhalten. Wohl vermag die hohe Kunst Goethes in den von Hebbel mit Recht „dramatisch" genannten „Wahlverwandtschaften" alles in Bezug auf das zentrale Problem abzutönen und abzuwägen, aber selbst die von vorneherein in die engen Kanäle des Problems geleiteten Seelen können sich hier nicht zum wirklichen Dasein

ausleben; selbst die auf das Problem hin engbeschnittene Handlung rundet sich nicht zur Ganzheit ab; selbst um das zierlich schmale Gehäuse dieser kleinen Welt zu füllen, ist der Dichter gezwungen, fremde Elemente mit hinein zu beziehen, und wenn dies auch überall so geglückt wäre, wie in einzelnen Momenten des äußersten Taktes an Arrangement, könnte es keine Totalität ergeben. Und die „dramatische" Konzentration des Nibelungenliedes ist ein schöner, *pro domo* entstandener Irrtum Hebbels: die verzweifelte Anstrengung eines großen Dichters, die in der veränderten Welt zerfallende epische Einheit eines wirklich epischen Stoffes zu retten. Die übermenschliche Gestalt Brunhilds ist bereits zur Mischung von Weib und Walküre gesunken, den schwachen Freier Gunther zur haltlosen Fragwürdigkeit erniedrigend, und aus dem Drachentöter Siegfried haben sich nur vereinzelte Märchenmotive in die Rittergestalt hinübergerettet. Hier ist das Problem von Treue und Rache, von Hagen und Kriemhild freilich die Rettung. Aber ein verzweifelter, ein rein artistischer Versuch: mit den Mitteln der Komposition, mit Aufbau und Organisation eine Einheit herzustellen, die gewächsmäßig nicht mehr gegeben ist. Ein verzweifelter Versuch und ein heldenhaftes Scheitern. Denn eine Einheit kann wohl zustande kommen, aber niemals eine wirkliche Ganzheit. In der Handlung der Ilias — ohne Anfang und ohne Abschluß — erblüht ein geschlossener Kosmos zu alles umfassendem Leben; die klar komponierte Einheit des Nibelungenliedes birgt Leben und Ver-

wesung, Schlösser und Ruinen hinter ihrer kunstvoll gegliederten Fassade.

3.

Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. Es wäre oberflächlich und nur artistisch, in Vers und Prosa die einzigen und entscheidenden gattungsbestimmenden Kennzeichen zu suchen. Sowohl für die Epik, wie für die Tragödie ist der Vers kein letztes Konstituens, wohl aber ein tiefes Symptom, ein Scheidewasser, das ihr eigentliches Wesen am eigentlichsten und echtesten zur Erscheinung bringt. Der tragische Vers ist scharf und hart, isolierend und Distanzen schaffend. Er umkleidet die Helden mit der ganzen Tiefe ihrer formgeborenen Einsamkeit, läßt keine anderen Beziehungen als die des Kampfes und der Vernichtung zwischen ihnen aufkommen; in seiner Lyrik kann Verzweiflung und Rausch des Weges und des Endes ertönen, kann das Unermeßliche des Abgrunds, über dem diese Wesenhaftigkeit schwebt, erglänzen, aber niemals wird — was die Prosa zuweilen zuläßt — ein bloß seelisch-menschliches Einverständnis zwischen

den Gestalten durchbrechen, niemals wird die Verzweiflung zur Elegie und der Rausch zur Sehnsucht nach den eigenen Höhen werden, niemals kann die Seele ihren Abgrund in psychologistischer Eitelkeit zu ermessen suchen und sich im Spiegel der eigenen Tiefe selbstgefällig bewundern. Der dramatische Vers — so ungefähr schrieb es Schiller an Goethe — entlarvt jede Trivialität der tragischen Erfindung, er besitzt eine spezifische Schärfe und Schwere, vor der nichts bloß Lebenhaftes, ein anderer Ausdruck nur für das dramatisch Triviale, bestehen kann: an dem Gewichtsgegensatz zwischen Sprache und Gehalt muß sich die triviale Gesinnung verheben. Auch der epische Vers schafft Distanzen, aber Distanzen bedeuten in der Lebenssphäre eine Beseligung und eine Leichtigkeit, ein Lockererwerden der Bande, die Dinge und Menschen unwürdig umschlingen, ein Aufheben jener Dumpfheit und Gedrücktheit, die an dem Leben, an und für sich genommen, haftet, die nur in einzelnen glücklichen Augenblicken sich zerstreut; und gerade diese sollen durch das Distanzieren des epischen Verses zum Lebensniveau werden. Die Wirkung des Verses ist also hier eine entgegengesetzte, gerade weil seine unmittelbaren Folgen die gleichen sind: Vertilgung der Trivialität und Näherkommen dem eigenen Wesen. Denn das Triviale ist für die Sphäre des Lebens, für die Epik: die Schwere, so wie es für die Tragödie die Leichtigkeit war. Die gegenständliche Gewähr dafür, daß die völlige Entfernung alles Lebenhaften keine leere Abstraktion vom

Leben ist, sondern ein Existentwerden des Wesens, kann nur in der Konsistenz liegen, die diese lebensfernen Gestaltungen erhalten: nur wenn ihr Sein, über allen Vergleich mit dem Leben hinaus, erfüllter, gerundeter und gewichtiger geworden ist, als jede Sehnsucht nach Erfüllung es zu wünschen vermag, erscheint es in abtastbarer Evidenz, daß die tragische Stilisierung geleistet ist; und jede Leichtigkeit oder Blässe, die freilich nichts mit dem banausischen Begriff von Unlebendigsein zu tun hat, zeigt, daß die normativ tragische Gesinnung nicht vorhanden war, zeigt, bei aller psychologischen Feinheit und lyrischen Sorgfalt der Einzelerfindung, die Trivialität des Werkes auf.

Für das Leben bedeutet aber Schwere: die Abwesenheit des gegenwärtigen Sinnes, die unauflösbare Befangenheit in sinnlosen Kausalverknüpfungen, das Verkümmern in unfruchtbarer Erdennähe und Himmelsferne, das Beharrenmüssen und Sichnichtbefreienkönnen aus den Fesseln der bloßen brutalen Stofflichkeit, das, was für die besten immanenten Kräfte des Lebens das stete Ziel der Überwindung ist; mit dem Wertbegriff der Form ausgedrückt: Trivialität. Die selig daseiende Totalität des Lebens ist in prästabilierter Harmonie dem epischen Verse zugeordnet: schon der vordichterische Prozeß einer mythologischen Umspannung alles Lebens hat das Sein von jeder trivialen Schwere gereinigt, und in den Versen Homers öffnen sich bloß die zum Aufblühen bereiten Knospen dieses Frühlings. Aber der Vers kann nur den leisen Anstoß zum Auf-

springen herbeiführen, nur das aus allen Fesseln Gelöste mit dem Kranze der Freiheit umwinden. Wenn die Tat des Dichters ein Ausgraben des verschütteten Sinnes ist, wenn seine Helden erst ihre Kerker sprengen und ihre erträumte Heimat der ersehnten Freiheit von Erdenschwere erst in schweren Kämpfen erobern oder auf mühseligen Irrfahrten suchen müssen, dann reicht die Macht des Verses nicht aus, um diesen Abstand — den Abgrund mit einem Blütenteppich verdeckend — zum gangbaren Weg zu verwandeln. Denn die Leichtigkeit der großen Epik ist nur die konkret immanente Utopie der geschichtlichen Stunde, und die formende Entrücktheit, die der Vers allem, was er trägt, verleiht, muß dann der Epik ihre große Subjektslosigkeit und Totalität rauben: sie zur Idylle oder zum lyrischen Spiel verwandeln. Denn die Leichtigkeit der großen Epik ist nur durch ein wirkliches Abwerfen der niederziehenden Fesseln ein Wert und eine wirklichkeitsschaffende Macht. Das Vergessen der Sklaverei in schönen Spielen der freigewordenen Phantasie oder im gefaßten Flüchten auf selige Inseln, unauffindbar auf der Landkarte der Welt der trivialen Gebundenheit, kann niemals zur großen Epik führen. In Zeiten, denen diese Leichtigkeit nicht mehr gegeben ist, ist der Vers aus der großen Epik verbannt, oder er verwandelt sich unversehens und unbeabsichtigt in einen lyrischen. Nur die Prosa kann dann das Leiden und den Lorbeer, den Kampf und die Krönung, den Weg und die Weihe gleich stark umfassen; nur ihre ungebundene Schmieg-

samkeit und ihre rhythmenlose Bindung treffen mit gleicher Kraft die Fesseln und die Freiheit, die gegebene Schwere und die erkämpfte Leichtigkeit der vom gefundenen Sinn nunmehr immanent erstrahlenden Welt. Es ist kein Zufall, daß das Zerfallen der liedgewordenen Wirklichkeit in Cervantes' Prosa zur leiderfüllten Leichtigkeit der großen Epik erwuchs, wo der heitere Tanz von Ariostos Vers ein Spiel, eine Lyrik blieb; es ist kein Zufall, daß der Epiker Goethe seine Idylle in Verse goß und für die Totalität des Meisterromans die Prosa erwählte. In der Welt des Abstandes wird jeder epische Vers zur Lyrik — die Verse „Don Juans“ und „Onegins“ gesellen sich den großen Humoristen zu —, denn im Vers wird alles Verborgene offenbar, und der Abstand, den der bedächtige Schritt der Prosa kunstvoll durch den sich allmählich nähernden Sinn überwindet, tritt nackt, verhöhnt, mit Füßen getreten oder als vergessener Traum im schnellen Flug der Verse zutage.

Auch Dantes Verse sind lyrischer als die von Homer, aber doch nicht lyrisch: sie verdichten und vereinen den Balladenton zur Epopöe. Die Immanenz des Lebenssinnes ist für Dantes Welt da und gegenwärtig, aber im Jenseits: sie ist die vollendete Immanenz des Transzendenten. Der Abstand in der gewöhnlichen Welt des Lebens ist zur Unüberwindbarkeit gesteigert, aber jenseits dieser Welt findet jeder Verirrte seine auf ihn von Ewigkeit her wartende Heimat; jeder hier einsam verklingenden Stimme harrt dort der Chorgesang, der ihren Ton aufnimmt, zur Harmonie führt und durch sie

zur Harmonie wird. Die abstandsvolle Welt liegt weit ausgebreitet und chaotisch sich ballend unterhalb der strahlenden Himmelsrose des sinnfällig gewordenen Sinnes und ist in jedem Augenblicke sichtbar und unverhüllt. Jeder Bewohner der jenseitigen Heimat stammt aus ihr, jeder ist mit des Schicksals unlösbarer Macht an sie gebunden, aber jeder erkennt sie und überblickt sie in ihrer Brüchigkeit und Schwere erst, wenn sein sinnvoll gewordener Weg zu Ende gelaufen ist; jede Gestalt singt ihr vereinzeltes Schicksal, besingt die isolierte Begebenheit, in der das ihr Zubestimmte klargeworden ist: eine Ballade. Und so wie die Totalität des transzendenten Weltaufbaus für jedes Einzelgeschick das vorbestimmte, sinngebende und umfassende Apriori ist, so umhüllt das steigende Begreifen dieses Gebäudes, seiner Struktur und seiner Schönheit — das große Erlebnis des irrenden Dante — alles mit der Einheit seines nunmehr geoffenbarten Sinnes: Die Erkenntnis Dantes verwandelt das Einzelne zum Baustein des Ganzen, die Balladen werden zu Gesängen einer Epopöe. Doch nur im Jenseits ist der Sinn dieser Welt abstandslos sichtbar und immanent geworden. In dieser Welt ist die Totalität eine brüchige oder ersehnte, und die Verse Wolframs oder Gottfrieds sind nur lyrischer Schmuck ihrer Romane, und die Balladenhaftigkeit des Nibelungenliedes kann nur kompositionell verdeckt, aber nicht zur weltumfassenden Totalität abgerundet werden.

Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die ver-

borgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes — das Suchen ist nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür, daß sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat — gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende. Die einfache Tatsache des Suchens zeigt an, daß weder Ziele noch Wege unmittelbar gegeben sein können, oder daß ihr psychologisch unmittelbares und unerschütterliches Gegebensein keine evidente Erkenntnis wahrhaft seiender Zusammenhänge oder ethischer Notwendigkeiten ist, sondern nur eine seelische Tatsache, der weder in der Welt der Objekte noch in der der Normen etwas entsprechen muß. Anders ausgedrückt: es kann Verbrechen oder Wahnsinn sein; und die Grenzen, die das Verbrechen von dem bejahten Heldentum, den Wahnsinn von der das Leben meisternden Weisheit trennen, sind gleitende, bloß psychologische Grenzen, wenn das erreichte Ende sich auch in der schrecklichen Klarheit des offensichtlich gewordenen, hoffnungslosen Verirrtseins von der gewöhnlichen Wirklichkeit abhebt. Epopöe und Tragödie kennen in diesem Sinn kein Verbrechen und keinen

Wahnsinn. Das, was vom Alltagsgebrauch der Begriffe Verbrechen genannt wird, ist für sie entweder überhaupt nicht da, oder ist nichts anderes, als der symbolisch geknüpfte, sinnlich weithin leuchtende Punkt, wo die Beziehung der Seele zu ihrem Schicksal, dem Vehikel ihres metaphysischen Heimatsdranges, sichtbar wird. Die Epopöe ist entweder die reine Kinderwelt, in der das Übertreten feststehend übernommener Normen notwendig eine Rache nach sich zieht, die wieder, und so ins Unendliche fort, gerächt werden muß, oder sie ist die vollendete Theodizee, wo Verbrechen und Strafe als gleich schwere, einander homogene Gewichte in der Wage des Weltgerichts liegen. Und in der Tragödie ist das Verbrechen ein Nichts oder ein Symbol; ein bloßes Element der Handlung, von technischen Gesetzmäßigkeiten erfordert und bestimmt, oder das Zerbrechen der wesensdiesseitigen Formen, die Pforte, durch die die Seele zu sich selbst eintritt. Den Wahnsinn kennt die Epopöe gar nicht, es wäre denn eine allgemein unverständliche Sprache einer nur so deutlich werdenden Überwelt; für die unproblematische Tragödie kann er der symbolische Ausdruck für das Ende sein, gleichwertig dem leiblichen Tode oder dem lebenden Abgestorbensein der im Wesensfeuer der Selbstheit verbrannten Seele. Denn Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit; der Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ord-

nung des überpersönlichen Wertsystems. Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins, eine Welt, in der das Widersinnige an seine richtige Stelle gerückt, als Träger, als notwendige Bedingung des Sinnes erscheint. Wenn also in einer Form der Gipfel des Widersinnes, das ins Leere Hinauslaufen tiefer und echter menschlicher Bestrebungen oder die Möglichkeit einer letzten menschlichen Nichtigkeit, als tragende Tatsache aufgenommen und das an sich Widersinnige erklärt und zerlegt, mithin als seiend und unaufhebbar daseiend anerkannt werden muß, dann können in dieser Form zwar einige Ströme ins Meer der Erfüllung münden, aber das Verschwundensein der offenbaren Ziele, die entscheidende Richtungslosigkeit des ganzen Lebens muß dennoch allen Gestalten und Begebenheiten als Fundament des Aufbaus, als konstitutives Apriori zugrunde gelegt werden.

Wo keine Ziele unmittelbar gegeben sind, verlieren die Gebilde, die die Seele bei ihrer Menschwerdung als Schauplatz und Substrat ihrer Tätigkeit unter den Menschen vorfindet, ihr evidentes Wurzeln in überpersönlichen, seinsollenden Notwendigkeiten; sie sind etwas einfach Seiendes, vielleicht Machtvolles, vielleicht Morsches, tragen aber weder die Weihe des Absoluten an sich, noch sind sie die naturhaften Behälter für die überströmende Innerlichkeit der Seele. Sie bilden die Welt der Konvention: eine Welt, deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist; deren

strenge Gesetzlichkeit, sowohl im Werden wie im Sein, für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber bei all dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für das handelnde darbietet. Sie ist eine zweite Natur; wie die erste nur als der Inbegriff von erkannten, sinnesfremden Notwendigkeiten bestimmbar und deshalb in ihrer wirklichen Substanz unerfaßbar und unerkennbar. Für die Dichtung hat aber nur die Substanz Dasein und nur einander innerlichst homogene Substanzen können in die kampfvolle Verbundenheit der kompositionellen Beziehungen zueinander geraten. Die Lyrik kann das Phänomenalwerden der ersten Natur ignorieren und aus der konstituitiven Kraft dieses Ignorierens heraus eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität schaffen: für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein, die notwendige und bejahte Einsamkeit der Seele ewig geworden: losgerissen von der wahllos abfließenden Dauer, herausgehoben aus der trüb bedingten Vielheit der Dinge, gerinnt im lyrischen Augenblick die reinste Innerlichkeit der Seele zur Substanz, und die fremde und unerkennbare Natur ballt sich von innen getrieben zum durch und durch erleuchteten Symbol. Aber nur in den lyrischen Augenblicken ist diese Beziehung zwischen Seele und Natur herstellbar. Sonst verwandelt sich die Natur wegen dieser ihrer Sinnesferne in eine Art malerischer Rumpelkammer

sinnfälliger Symbole für die Dichtung, die in verhexter Beweglichkeit erstarrt zu sein scheint und nur vom Zauberwort der Lyrik zur sinnvoll bewegten Ruhe besänftigt werden kann. Denn diese Augenblicke sind nur für die Lyrik konstitutiv und formbestimmend; nur in der Lyrik wird dieses unvermittelte Aufblitzen der Substanz zu einem plötzlichen Ablesbarwerden verschollener Urschriften; nur in der Lyrik wird das Subjekt, das dieses Erlebnis trägt, zum alleinigen Träger des Sinnes, zur einzig wahren Wirklichkeit. Das Drama spielt in einer Sphäre, die jenseits dieser Realität liegt, und für die epischen Formen bleibt das subjektive Erlebnis im Subjekt: es wird zur Stimmung. Und die Natur wird — ihres sinnesfremden Eigenlebens sowohl wie ihrer sinnerfüllten Symbolik entkleidet — zum Hintergrund, zur Kulisse, zur Begleitstimme: sie hat ihre Selbständigkeit verloren und ist nur die mit den Sinnen ergreifbare Projektion des Wesentlichen, der Innerlichkeit.

Die zweite Natur der Menschengebilde hat keine lyrische Substantialität: ihre Formen sind zu starr, um sich dem symbolschaffenden Augenblick anzuschmiegen; der inhaltliche Niederschlag ihrer Gesetze ist zu bestimmt, um die Elemente, die in der Lyrik zu essayistischen Veranlassungen werden müssen, je verlassen zu können; diese Elemente aber leben so ausschließlich von der Gnade der Gesetzlichkeiten, haben so gar keine von ihnen unabhängige sinnliche Valenz des Daseins, daß sie ohne sie in Nichts zerfallen müssen.

Diese Natur ist nicht stumm, sinnfällig und sinnesfremd, wie die erste: sie ist ein erstarrter, fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex; sie ist eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten und wäre deshalb — wenn dies möglich wäre — nur durch den metaphysischen Akt einer Wiedererweckung des Seelischen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf oder erhielt, erweckbar, nie aber von einer anderen Innerlichkeit belebbar. Sie ist dem, was die Seele erstrebt, zu verwandt, um von ihr als bloßer Rohstoff zu Stimmungen behandelt zu werden und doch zu fremd, um der angemessene Ausdruck dafür zu sein. Die Fremdheit der Natur, der ersten Natur gegenüber, das moderne sentimentalische Naturgefühl ist nur die Projektion des Erlebnisses, daß die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker. Solange die von den Menschen für den Menschen gebauten Gebilde ihm wahrhaft angemessen sind, sind sie seine notwendige und eingeborene Heimat; keine Sehnsucht kann in ihm entstehen, die sich, als Gegenstand des Suchens und des Findens, die Natur setzt und erlebt. Die erste Natur, die Natur als Gesetzmäßigkeit für das reine Erkennen und die Natur als das Trostbringende für das reine Gefühl, ist nichts als die geschichtsphilosophische Objektivation der Entfremdung zwischen dem Menschen und seinen Gebilden. Wenn das Seelische der Gebilde nicht mehr unmittelbar zur Seele werden kann, wenn die Gebilde nicht mehr nur wie Ballung und Stauung

von Innerlichkeiten erscheinen, die jeden Augenblick in Seele rückverwandelt werden können, müssen sie eine die Menschen wahllos, blind und ausnahmslos beherrschende Macht erlangen, um bestehen zu können. Und die Erkenntnis der Macht, die sie knechtet, nennen die Menschen Gesetze, und die Trostlosigkeit ihrer Allmacht und ihres Allbereichs wird für die Erkenntnis im Begriff des Gesetzes zur erhabenen und erhebenden Logizität einer menschenfernen, ewigen und unwandelbaren Notwendigkeit. Die Natur der Gesetze und die Natur der Stimmungen stammen aus demselben Ort in der Seele: sie setzen die Unmöglichkeit einer erreichten und sinnvollen Substanz voraus, die Unmöglichkeit für das konstitutive Subjekt ein angemessenes konstitutives Objekt zu finden. Im Naturerlebnis löst das allein reale Subjekt die ganze Außenwelt in Stimmung auf und wird, ob der unerbittlichen Wesensgleichung des kontemplativen Subjekts mit seinem Objekte, selbst zur Stimmung; und das reine Erkennenwollen einer vom Wollen und Wünschen reingewordenen Welt verwandelt das Subjekt zum asubjektiven, konstruktiven und konstruierten Inbegriff erkennender Funktionen. Es muß so kommen. Denn konstitutiv ist das Subjekt nur, wenn es von innen handelt, nur das ethische Subjekt; es muß dem Gesetz und der Stimmung nur dann nicht verfallen, wenn der Schauplatz seiner Taten, das normative Objekt seiner Handlung aus dem Stoffe der reinen Ethik geformt ist: wenn Recht und Sitte mit Sittlichkeit identisch sind, wenn in die Gebilde nicht

mehr Seelisches hineingetragen werden muß, um an ihnen zur Tat zu kommen, als aus ihnen handelnd herausgelöst werden kann. Die Seele einer solchen Welt sucht keine Gesetze zu erkennen, denn die Seele selbst ist das Gesetz für den Menschen; in jeder Materie seiner Bewährung wird er das nämliche Antlitz der nämlichen Seele erblicken. Und es würde für ihn wie ein kleinliches und überflüssiges Spiel erscheinen, die Fremdheit der nichtmenschlichen Umwelt durch die stimmungerweckende Kraft des Subjektes zu überwinden: die Welt des Menschen, die in Betracht kommt, ist die, wo die Seele, als Mensch, Gott oder Dämon, zu Hause ist; in ihr findet die Seele alles was nottut, sie braucht nichts aus sich heraus zu schaffen oder zu beleben, denn ihre Existenz ist überreichlich erfüllt mit dem Finden, Sammeln und Formen dessen, was ihr unmittelbar, als Seelenverwandtes, gegeben ist.

Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht qualitativ voneinander: es gibt wohl Helden und Schurken, Fromme und Verbrecher, aber der größte Held hebt sich auch nur um Hauptes-länge aus der Schar seinesgleichen, und die würdevollen Worte der Weisesten werden selbst von den Törichten vernommen. Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft geworden ist; wenn die Götter stumm sind und weder

Opfer noch Ekstase die Zunge ihrer Geheimnisse zu lösen vermag; wenn die Welt der Taten sich von den Menschen ablöst und ob dieser Selbständigkeit hohl wird und unvermögend, den wahren Sinn der Taten in sich aufzunehmen, an ihnen zum Symbol zu werden und sie in Symbole aufzulösen: wenn die Innerlichkeit und das Abenteuer für immer voneinander abgetrennt sind.

Der Held der Epopöe ist, streng genommen, niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist. Mit Recht, denn die Abrundung und die Geschlossenheit des Wertsystems, das den epischen Kosmos bestimmt, schafft ein zu organisches Ganze, als daß darin ein Teil sich so weit in sich abschließen, so stark auf sich gestellt sein könnte, um sich als Innerliches zu finden, um zur Persönlichkeit zu werden. Die Allgewalt der Ethik, die jede Seele als eigene und unvergleichliche setzt, ist dieser Welt noch fremd und fern. Wenn das Leben als Leben einen immanenten Sinn in sich findet, so sind die Kategorien der Organik die alles bestimmenden: die individuelle Struktur und Physiognomie entsteht aus dem Gleichgewicht in dem wechselseitigen Bedingstein von Teil und Ganzheit, nicht aus dem polemischen Sich-auf-sich-selbst-Besinnen der einsamen und verirrten Persönlichkeit. Die Bedeutung, die eine Begebenheit in einer derart geschlossenen Welt erhalten kann, ist deshalb immer eine quantitative: die Abenteuerreihe, in der sich die Begebenheit ver-

sinnbildlicht, erhält ihr Gewicht von der Wichtigkeit, die sie für das Wohl und Wehe eines großen, organischen Lebenskomplexes, eines Volkes oder Geschlechts besitzt. Daß also die Helden der Epopöe Könige sein müssen, hat andere, wenn auch ebenfalls formelle Ursachen wie die gleiche Forderung für die Tragödie. Dort ist sie nur aus der Notwendigkeit der Wegschaffung aller kleinlichen Lebenskausalitäten aus dem Wege der Schicksalsontologie entstanden: weil die soziale Gipfelgestalt die einzige ist, deren Konflikte, bei Beibehaltung des sinnlichen Scheines einer symbolischen Existenz, nur aus dem tragischen Problem heraus erwachsen; weil bloß sie bereits in ihrer äußeren Erscheinungsform die erforderliche Atmosphäre von isolierter Bedeutsamkeit haben kann. Was dort Symbol war, wird hier zur Wirklichkeit: das Gewicht der Verknüpftheit eines Schicksals mit einer Ganzheit. Das Weltschicksal, das in der Tragödie nur die nötige Anzahl von Nullen war, die an eine Eins angehängt sie zur Million verwandelt, ist hier das Inhaltgebende der Ereignisse; und das Tragen dieses Schicksals schafft keine Einsamkeit um ihren Träger, knüpft ihn vielmehr mit unlösbaren Fäden an die Gemeinschaft, deren Geschick sich in seinem Leben krystallisiert.

Und die Gemeinschaft ist eine organische — und darum in sich sinnvolle — konkrete Totalität: darum ist die Abenteuermasse einer Epopöe immer gegliedert und niemals streng geschlossen: sie ist ein Lebewesen von innerlich unendlicher Lebensfülle, das gleiche oder

ähnliche Lebewesen als Brüder oder Nachbarn besitzt. Das In-der-Mitte-Anfangen und Nicht-mit-dem-Ende-Schließen der Homerischen Epen hat seinen Grund in der begründeten Gleichgültigkeit der wahrhaft epischen Gesinnung gegen jeden architektonischen Aufbau, und das Hineinspielen fremder Stoffmassen — wie Dietrich von Bern im Nibelungenlied — wird dieses Gleichgewicht nie stören können: denn alles lebt sein eigenes Leben im Epos und schafft seine Abrundung aus der eigenen inneren Bedeutsamkeit. Fremdes kann hier dem Zentralen ruhig die Hände reichen, die bloße Berührung von Konkreta untereinander läßt konkrete Beziehungen entstehen, und das Fremde wird infolge seiner perspektivischen Ferne und seiner unentfalteten Fülle die Einheitlichkeit nicht gefährden und dennoch die Evidenz des organischen Daseins haben. Dante ist das einzige große Beispiel, wo die Architektur über die Organik eindeutig siegt: deshalb ein geschichts-philosophischer Übergang von der reinen Epopöe zum Roman. Er hat noch die vollendete immanente Abstandslosigkeit und Abgeschlossenheit der wahren Epopöe, aber seine Gestalten sind schon Individuen, die sich bewußt und energisch einer ihnen gegenüber sich abschließenden Wirklichkeit entgegenstellen und in diesem Widerstand zu wirklichen Persönlichkeiten werden. Und auch das konstituierende Prinzip von Dantes Totalität ist ein systematisches, das die epische Selbständigkeit der organischen Teileinheiten aufhebt und sie in hierarchisch eingeordnete, eigentliche Teile verwandelt. Freilich

findet sich diese Individualität der Gestalten mehr bei den Nebenfiguren als beim Helden, und die Intensität dieser Tendenz nimmt gegen die Peripherie und mit der Entfernung vom Ziele zu; jede Teileinheit bewahrt ihr lyrisches Eigenleben, eine Kategorie, die das alte Epos nicht kannte und nicht kennen konnte. Diese Vereinigung der Voraussetzungen von Epos und Roman und ihre Synthese zur Epopöe beruht auf der Zweiweltenstruktur der Danteschen Welt: die diesseitige Zerrissenheit von Leben und Sinn wird durch ein Zusammenfallen von Leben und Sinn in der gegenwärtigen und erlebten Transzendenz überboten und aufgehoben: der postulatslosen Organik des älteren Epos stellt Dante die Hierarchie erfüllter Postulate gegenüber, geradeso wie er, als einziger, die sichtbar gesellschaftliche Höhe des Helden und sein die Gemeinschaft mitbestimmendes Geschick entbehren kann, weil das Erlebnis seines Helden die symbolische Einheit des Menschenschicksals überhaupt ist.

4.

Die Totalität der Danteschen Welt ist die des sichtbaren Begriffssystems. Gerade diese sinnliche Dinghaftigkeit und Substantialität sowohl der Begriffe selbst, wie ihrer hierarchischen Ordnung im System ermöglicht, daß die Geschlossenheit und die Totalität zu konstitutiven und nicht zu regulativen Aufbaukategorien werden; daß der Gang durch das Ganze eine an Spannungen reiche, aber wohlgeleitete und ungefährdete Reise und

nicht eine nach dem Ziele tastende Wanderung sei; es ermöglicht das Epos, wo die geschichtsphilosophische Situation die Probleme schon hart an die Grenze des Romans drängt. Die Totalität des Romans ließe sich nur abstrakt systematisieren, weshalb auch ein hier erreichbares System — die einzig mögliche Form der abgeschlossenen Totalität nach dem endgültigen Entschwinden der Organik — nur ein System abgezogener Begriffe sein kann und deshalb in seiner Unmittelbarkeit für die ästhetische Gestaltung nicht in Betracht kommt. Freilich ist gerade dieses abstrakte System die letzte Grundlage, auf der sich alles aufbaut, aber in der gegebenen und gestalteten Wirklichkeit wird nur sein Abstand vom konkreten Leben sichtbar, als Konventionalität der objektiven und als überspannte Innerlichkeit der subjektiven Welt. So sind die Elemente des Romans, im Hegelschen Sinn, durchwegs abstrakt; abstrakt ist die auf utopische Vollendung hinstrebende, nur sich und ihr Begehren als wahre Realität empfindende Sehnsucht der Menschen; abstrakt ist das nur auf Tatsächlichkeit und Macht des Bestehens beruhende Dasein der Gebilde; und abstrakt ist die gestaltende Gesinnung, die den Abstand zwischen den beiden abstrakten Gruppen der Gestaltungselemente unaufgehoben bestehen läßt, ihn als Erlebnis des Romanmenschen unüberwunden versinnlicht, zur Verbindung der beiden Gruppen verwendet und so zum Vehikel der Komposition macht. Die Gefahr, die aus diesem abstrakten Grundcharakter des Romans entsteht, ist bereits er-

kannt worden: als Transzendieren ins Lyrische oder Dramatische, oder als Verengerung der Totalität ins Idyllenhafte, oder endlich als Herabsinken auf das Niveau der bloßen Unterhaltungslektüre. Und bekämpft kann sie nur werden, indem das Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt bewußt und konsequent als letzte Wirklichkeit gesetzt wird.

Jede Kunstform ist durch die metaphysische Lebensdissonanz definiert, die sie als Grundlage einer in sich vollendeten Totalität bejaht und gestaltet; der Stimmungscharakter der hieraus entspringenden Welt, die Atmosphäre der Menschen und Begebenheiten ist durch die Gefahr bestimmt, die, die Form bedrohend, aus der nicht absolut aufgelösten Dissonanz entsteigt. Die Dissonanz der Romanform, das Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben gibt ein Formproblem auf, dessen formeller Charakter viel verdeckter ist, als der anderer Kunstformen, das wegen dieser seiner scheinbaren Inhaltlichkeit ein vielleicht noch ausgesprocheneres und entschiedeneres Zusammenwirken von ethischen und ästhetischen Kräften erfordert, als es bei evident reinen Formproblemen der Fall ist. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe; die lebensseitige Form des Dramas steht jenseits selbst der — als apriorische Kategorien, als normative Stadien gefaßten — Lebensaltern. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit; das bedeutet, daß das Abschließen seiner Welt objektiv gesehen etwas Unvoll-

kommenes, subjektiv erlebt eine Resignation ist. Die Gefahr, von der diese Gestaltung bedingt ist, ist deshalb eine doppelte: es ist die Gefahr da, daß entweder die Brüchigkeit der Welt kraß und die formgeforderte Sinnesimmanenz aufhebend zutage tritt und die Resignation in quälende Trostlosigkeit umschlägt, oder daß die allzu starke Sehnsucht, die Dissonanz aufgelöst, bejaht und in der Form geborgen zu wissen, zu einem voreiligen Schließen verführt, das die Form in disparater Heterogenität zergehen läßt, weil die Brüchigkeit nur oberflächlich verdeckt, aber nicht aufgehoben werden kann und so die schwächlichen Bindungen zerbrechend als unverarbeiteter Rohstoff sichtbar werden muß. In beiden Fällen aber bleibt das Gebilde abstrakt: das Formwerden der abstrakten Grundlage des Romans ist die Folge des Selbstdurchschauens der Abstraktion; die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade aus dem rücksichtslosen Zu-Ende-Gehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit.

Die Kunst ist — im Verhältnis zum Leben — immer ein Trotzdem; das Formschaffen ist die tiefste Bestätigung des Daseins der Dissonanz, die zu denken ist. Aber in jeder anderen Form, aus jetzt schon selbstverständlichen Gründen auch in der Epopöe, ist diese Bejahung etwas der Formung Vorangehendes, während sie für den Roman die Form selbst ist. Darum ist hier das Verhältnis von Ethik und Ästhetik im formenden Prozeß ein anderes, als in den übrigen Dichtungsarten. Dort ist die Ethik eine rein formelle Voraus-

setzung, die durch ihre Tiefe ein Vordringen bis zum formbedingten Wesen, durch ihre Weite die ebenfalls formbedingte Totalität ermöglicht und die durch ihr Umfassen das Gleichgewicht der konstituierenden Elemente — wofür Gerechtigkeit nur ein Ausdruck in der Sprache der reinen Ethik ist — zustande bringt. Hier ist die Ethik, die Gesinnung im Gestalten jeder Einzelheit sichtbar, ist also in ihrer konkretesten Inhaltlichkeit ein wirksames Aufbauelement der Dichtung selbst. So erscheint der Roman im Gegensatz zu dem in der fertigen Form ruhenden Sein anderer Gattungen als etwas Werdendes, als ein Prozeß. Es ist deshalb die künstlerisch am meisten gefährdete Form und wurde von vielen, aus Gleichsetzung von Problematik und Problematisch-Sein, als Halbkunst bezeichnet. Mit einem bestechenden Schein von Recht, denn nur der Roman besitzt eine, ihm in allem unwesentlich Formellen fast bis zur Verwechslung gleichende Karikatur; die Unterhaltungslektüre, die alle äußerlichen Kennzeichen des Romans aufweist, die aber in ihrem Wesen an nichts gebunden und nichts treffend aufgebaut, also völlig sinnlos ist. Während also in den Formen des als erreicht geleisteten Seins solche Karikaturen unmöglich sind, weil das Außerkünstlerische der Formung keinen Augenblick verdeckt werden kann, ist hier eine — scheinbare — Annäherung fast bis zur Verwechselbarkeit möglich; wegen des regulativen, versteckten Charakters der wirkenden, bindenden und formenden Ideen, wegen der — scheinbaren — Verwandtschaft

einer leeren Bewegtheit mit einem Prozeß, dessen letzter Inhalt nicht rationalisierbar ist. Aber dieses Angenähertsein muß in jedem konkreten Fall vor jedem genauen Blick sich doch als Karikatur enthüllen, und auch die von anders her geholten Beweise gegen die echt künstlerische Wesensart des Romans haben nur einen Schein des Rechts. Nicht nur weil die normative Unvollendung und Problematik des Romans eine geschichtsphilosophisch echtgeborene Form ist und als Zeichen ihrer Legitimität ihr Substrat, den wahren Zustand des gegenwärtigen Geistes, erreicht, sondern weil seine Prozeßartigkeit nur inhaltlich die Abgeschlossenheit ausschließt, als Form jedoch ein schwebendes, aber sicher schwebendes Gleichgewicht von Werden und Sein repräsentiert, als Idee des Werdens zum Zustand wird und sich so zum normativen Sein des Werdens verwandelnd aufhebt; „begonnen ist der Weg, vollendet die Reise".

Diese „Halbkunst" schreibt also eine noch strengere und unfehlbarere künstlerische Gesetzlichkeit vor, als die „geschlossenen Formen", und diese Gesetze sind desto bindender, je mehr sie ihrem Wesen nach undefinierbar und unformulierbar sind: es sind Gesetze des Taktes. Takt und Geschmack, an und für sich untergeordnete Kategorien, die durchaus der bloßen Lebensphäre angehören und selbst einer wesentlichen ethischen Welt gegenüber belanglos sind, gewinnen hier eine große und konstitutive Bedeutung: bloß durch sie ist die Subjektivität von Anfang und Abschluß der Romantotalität imstande, sich im Gleichgewicht zu halten,

sich als episch normative Objektivität zu setzen und so die Abstraktheit, die Gefahr dieser Form, zu überwinden. Denn die Gefahr läßt sich auch so aussprechen: wo die Ethik, inhaltlich und nicht als bloß formales Apriori, den Aufbau einer Form zu tragen hat, und wo nicht, wie in den epischen Zeitaltern, ein Zusammenfallen oder wenigstens eine deutliche Konvergenz zwischen Ethik als innerlichem Lebensfaktor und ihrem Handlungssubstrat in den Gebilden gegeben ist, ist die Gefahr da, daß statt einer daseienden Totalität ein subjektiver Aspekt derselben, die von der großen Epik geforderte Gesinnung zur hinnehmenden Objektivität trübend oder gar zerstörend, gestaltet wird. Diese Gefahr ist nicht zu umgehen, sondern bloß von innen zu überwinden. Denn diese Subjektivität ist nicht beseitigt, wenn sie unausgesprochen bleibt, oder wenn sie in einen Willen zur Objektivität verwandelt wird: dieses Verschweigen und dieses Streben sind noch subjektiver, als das offene Hervortreten einer klarbewußten Subjektivität und darum, wieder im Hegelschen Sinn, noch abstrakter.

Die Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität wurde von den ersten Theoretikern des Romans, den Ästhetikern der Frühromantik, Ironie genannt. Sie bedeutet, als formelles Konstituens der Romanform, eine innere Spaltung des normativ dichterischen Subjekts in eine Subjektivität als Innerlichkeit, die fremden Machtkomplexen gegenübersteht und der fremden Welt die Inhalte ihrer Sehnsucht aufzuprägen bestrebt ist, und in eine Subjektivität, die die Abstrakt-

heit und mithin die Beschränktheit der einander fremden Subjekts- und Objektswelten durchschaut, diese in ihren, als Notwendigkeiten und Bedingungen ihrer Existenz begriffenen, Grenzen versteht und durch dieses Durchschauen die Zweiheit der Welt zwar bestehen läßt, aber zugleich in der wechselseitigen Bedingtheit der einander wesensfremden Elemente eine einheitliche Welt erblickt und gestaltet. Diese Einheit ist jedoch eine rein formale; die Fremdheit und die Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten ist nicht aufgehoben, sondern nur als notwendig erkannt, und das Subjekt dieser Erkenntnis ist geradeso ein empirisches, also weltbefangenes und in der Innerlichkeit beschränktes Subjekt, wie jene, die zu seinen Objekten geworden sind. Das nimmt der Ironie jede kalte und abstrakte Ueberlegenheit, die die objektive Form zur subjektiven, zur Satire und die Totalität zum Aspekt verengen würde, denn es zwingt das schauende und schaffende Subjekt, seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden, sich selbst, geradeso wie seine Geschöpfe, als freies Objekt der freien Ironie zu nehmen; kurz gefaßt: sich in ein rein aufnehmendes, in das für die große Epik normativ vorgeschriebene Subjekt zu verwandeln.

Diese Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit: die inadäquaten Beziehungen können sich zu einem phantastischen und wohlgeordneten Reigen von Mißverständnissen und Vorbeigehen aneinander verwandeln, wo alles von vielen Seiten gesehen wird: als Isoliertes und Verbundenes, als Träger des Wertes und als

Nichtigkeit, als abstrakte Absonderung und als konkretestes Eigenleben, als Verkümmern und als Blühen, als Leidenmachen und als Leiden.

Es ist auf einer qualitativ völlig neuen Grundlage wieder ein Standpunkt des Lebens erreicht, der der unauflösbaren Verschlungenheit von der relativen Selbständigkeit der Teile und ihrer Gebundenheit an das Ganze. Nur daß die Teile trotz dieser Bindung niemals die Härte ihres abstrakten Auf-sich-Gestelltseins verlieren können und ihre Beziehung zur Totalität eine zwar dem Organischen möglichst angenäherte, aber doch immer wieder aufgehobene begriffliche Beziehung ist und keine echtgeborene Organik. Das hat kompositionell betrachtet zur Folge, daß die Menschen und Handlungsmaße zwar die Grenzenlosigkeit des echt epischen Stoffes besitzen, ihre Struktur jedoch von der der Epopöe wesentlich verschieden ist. Die Strukturdifferenz, in der diese im Grunde begriffliche Pseudoorganik des Romanstoffes zum Ausdruck kommt, ist die zwischen einer homogen-organischen Stätigkeit und einem heterogen-kontingenten Diskretum. Wegen dieser Kontingenz sind die relativ selbständigen Teile selbständiger, in sich abgerundeter, als die der Epopöe und müssen deshalb durch Mittel, die ihr einfaches Dasein transzendieren, ins Ganze eingefügt werden, um es nicht zu sprengen. Sie müssen, anders wie in der Epopöe, eine strenge, kompositionell-architektonische Bedeutung haben, sei es als Gegenbeleuchtung des Problems, wie die Novellen in „Don Quixote“, sei es als präludierendes

Einsetzen verborgener, aber für das Ende entscheidender Motive, wie die „Bekenntnisse einer schönen Seele"; ihre Existenz ist jedoch niemals durch ihr einfaches Dasein gerechtfertigt. Diese Möglichkeit zum diskreten Eigenleben der nur kompositionell vereinigten Teile ist freilich nur als Symptom bedeutsam, indem darin die Struktur der Romantotalität am deutlichsten sichtbar wird, es ist an und für sich durchaus nicht notwendig, daß jeder vorbildliche Roman diese äußerste Konsequenz seiner Struktur aufweise; und der Versuch, die Problematik der Romanform durch ihre ausschließliche Orientierung auf diese ihre Eigenart zu überwinden, muß sogar zu Künstlichkeiten, zur Überdeutlichkeit der Komposition führen, wie in der Romantik oder in Paul Ernsts erstem Roman.

Denn für die Kontingenz ist dies nur Symptom; es erhellt bloß einen Tatbestand, der notwendigerweise immer und überall vorhanden ist, aber durch den kunstvoll ironischen Takt der Komposition mit einem immer wieder enthüllten Schein der Organik verdeckt wird: die äußere Form des Romans ist eine wesentlich biographische. Das Schweben zwischen einem Begriffssystem, dem das Leben immer entgleitet, und einem Lebenskomplex, der niemals zur Ruhe seiner immanent-utopischen Vollendung zu gelangen vermag, kann sich nur in der erstrebten Organik der Biographie objektivieren. Für eine Weltlage, wo das Organische die alles beherrschende Kategorie des gesamten Seins ist, würde es als eine törichte Vergewaltigung gerade seines

organischen Charakters erscheinen, wenn man die Individualität eines Lebewesens in ihrer begrenzenden Begrenztheit zum Ausgangspunkt der Stilisierung und zum Mittelpunkt des Gestaltens machen wollte. Und für ein Weltalter der konstitutiven Systeme ist die vorbildliche Bedeutung eines Einzellebens niemals mehr als ein Beispiel: es als Träger und nicht als Substrat der Werte darzustellen, wenn ein solcher Plan überhaupt auftauchen könnte, müßte zur lächerlichsten Anmaßung werden. In der biographischen Form hat das Einzelne, das gestaltete Individuum, ein Eigengewicht, das für die Allherrschaft des Lebens zu schwer, für die des Systems zu leicht wäre; einen Grad der Isolation, der für diese zu groß, für jene bedeutungslos wäre; eine Beziehung auf das von ihm getragene und verwirklichte Ideal, die für diese zu stark betont, für jene ungenügend untergeordnet wäre. In der biographischen Form wird das unerreichbare, sentimentalische Streben sowohl nach der unmittelbaren Lebenseinheit, wie nach der alles abschließenden Architektonik des Systems zur Ruhe und zum Gleichgewicht gebracht, zum Sein verwandelt. Denn die Zentralgestalt der Biographie ist nur durch ihre Beziehung auf eine sich über sie erhebende Welt der Ideale bedeutsam, aber diese wird zugleich einzig durch ihr Leben in diesem Individuum und durch das Auswirken dieses Erlebens realisiert. So entsteht in der biographischen Form aus dem Gleichgewicht der beiden nicht verwirklichten und in ihrer Isoliertheit der Verwirklichung nicht fähigen Lebenssphären ein neues

und eigenes, in sich — wenn auch paradoxerweise — vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums.

Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten. Wenn das Individuum unproblematisch ist, so sind ihm seine Ziele in unmittelbarer Evidenz gegeben, und die Welt, deren Aufbau dieselben realisierten Ziele geleistet haben, kann ihm für ihre Verwirklichung nur Schwierigkeiten und Hindernisse bereiten, aber niemals eine innerlich ernsthafte Gefahr. Die Gefahr entsteht erst, wenn die Außenwelt nicht mehr in bezug auf die Ideen angelegt ist, wenn diese im Menschen zu subjektiven seelischen Tatsachen, zu Idealen werden. Durch das als Unerreichbar- und — im empirischen Sinn — als Unwirklich-Setzen der Ideen, durch ihre Verwandlung in Ideale, ist die unmittelbare, problemlose Organik der Individualität zerrissen. Sie ist für sich selbst zum Ziel geworden, weil sie das, was ihr wesentlich ist, was ihr Leben zum eigentlichen Leben macht, zwar in sich, aber nicht als Besitz und Grundlage des Lebens, sondern als zu Suchendes vorfindet. Die Umwelt des Individuums ist aber nur ein inhaltlich anderes Substrat und Material derselben kategorialen Formen, die seine Innenwelt begründen: die unüberbrückbare Kluft zwischen seiender Wirklichkeit und seinsollendem Ideal muß also, dem verschiedenen Material bloß in der strukturellen Verschiedenheit entsprechend, das Wesen der Außenwelt ausmachen. Diese Verschiedenheit zeigt sich am

klarsten in der reinen Negativität des Ideals. Während in der subjektiven Welt der Seele das Ideal geradeso einheimisch ist wie die anderen seelischen Wirklichkeiten, wenn es auch auf deren Niveau, auf das des Erlebnisses herabgedrückt erscheint, und deshalb unmittelbar und auch inhaltlich positiv hervortreten kann, zeigt sich das Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Ideal in der Umwelt des Menschen nur in der Abwesenheit des Ideals und in der hierdurch verursachten immanenten Selbstkritik der bloßen Wirklichkeit: in der Selbstenthüllung ihrer Nichtigkeit ohne immanentes Ideal.

Die Erscheinungsform dieser Selbstvernichtung, die in ihrem einfachen Gegebensein eine durchaus gedankliche Dialektik und keine unmittelbare, dichterisch-sinnliche Evidenz aufweist, ist eine zweifache. Erstens der Mangel an Übereinstimmung zwischen der Innerlichkeit und ihrem Handlungssubstrat, der um so schärfer hervortreten muß, je echter die Innerlichkeit ist, je näher ihre Quellen den in der Seele zu Idealen gewordenen Ideen des Seins liegen. Zweitens die Unfähigkeit dieser Welt, sich in ihrer idealfremden Feindlichkeit der Innerlichkeit gegenüber wirklich abzurunden; die Unfähigkeit, sowohl für sich als Ganzes die Form der Totalität, wie für die Beziehung zu ihren Elementen und für deren Beziehungen untereinander die der Kohärenz zu finden. Anders ausgedrückt: die Undarstellbarkeit. Die Teile sowohl wie das Ganze einer solchen Außenwelt entziehen sich den Formen der unmittelbar sinnlichen Gestaltung. Sie gewinnen erst ein Leben,

wenn sie entweder zu der erlebenden Innerlichkeit der in ihnen verirrten Menschen, oder zu dem schauend-schöpferischen Blick der darstellenden Subjektivität des Dichters in Beziehung gebracht werden können; wenn sie zu Gegenständen der Stimmung oder der Reflexion werden. Dies ist der formale Grund und die dichterische Rechtfertigung der romantischen Anforderung an den Roman, daß er alle Formen in sich vereinigend reine Lyrik und reinen Gedanken in seinen Aufbau aufnehmen soll. Der diskrete Charakter dieser Wirklichkeit erfordert, paradoxerweise, gerade um der epischen Bedeutsamkeit und der sinnlichen Valenz willen diese Einbeziehung an und für sich teils der Epik, teils der Dichtung überhaupt wesensfremder Elemente. Und ihre Rolle erschöpft sich nicht in der lyrischen Atmosphäre und der begriffenen Bedeutsamkeit, die sie sonst prosaischen, vereinzelten und wesenlosen Begebenheiten verleihen, sondern die letzte, alles zusammenhaltende Basis des Ganzen kann nur in ihnen sichtbar werden: das die Totalität konstituierende System der regulativen Ideen. Die diskrete Struktur der Außenwelt beruht ja letzten Endes darauf, daß das Ideensystem der Wirklichkeit gegenüber nur eine regulative Macht hat. Das Nicht-hineindringen-Können der Ideen in das Innere der Wirklichkeit macht diese zum heterogenen Diskretum und schafft aus eben demselben Verhältnis eine noch tiefere Bedürftigkeit der Wirklichkeitselemente nach betonter Beziehung zum Ideensystem als dies in der Welt Dantes der Fall war. Dort war jeder Erscheinung

durch die Zuweisung ihres Ortes in der Weltarchitektonik geradeso unmittelbar das Leben und der Sinn verliehen, wie diese in der homerischen Welt der Organik in jeder Lebensäußerung in vollendeter Immanenz gegenwärtig waren.

Der Prozeß, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogenen, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis. Nach dem Erringen dieser Selbsterkenntnis scheint zwar das gefundene Ideal als Sinn des Lebens in die Lebensimmanenz hinein, aber der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben und kann auch in der Sphäre, wo dies sich abspielt, in der Lebensphäre des Romans nicht aufgehoben werden; nur ein Maximum an Annäherung, ein ganz tiefes und intensives Durchleuchtetsein des Menschen vom Sinn seines Lebens ist erreichbar. Die formgeforderte Immanenz des Sinnes wird durch sein Erlebnis geleistet, daß dieses bloße Erblicken des Sinnes das Höchste ist, was das Leben zu geben hat, das einzige, was des Einsetzens von einem ganzen Leben würdig ist, das einzige, wofür sich dieser Kampf gelohnt hat. Dieser Prozeß umfaßt ein Menschenleben und mit seinem normativen Inhalt, dem Weg zur Selbsterkenntnis eines Menschen, ist zugleich seine Richtung und sein Umfang gegeben. Die innere Form des Prozesses und ihre adäquateste Gestaltungsmöglichkeit, die biographische

Form zeigen am schärfsten den großen Unterschied zwischen der diskreten Grenzenlosigkeit des Romanstoffes und der kontinuumartigen Unendlichkeit des Stoffes der Epopöe. Diese Grenzenlosigkeit hat eine schlechte Unendlichkeit und bedarf deshalb der Grenzen, um zur Form zu werden, während die Unendlichkeit des rein epischen Stoffes eine innere, organische, an sich werttragende und wertbetonte ist, die sich ihre Grenzen selbst und von innen heraus setzt, für die die äußere Unendlichkeit des Umfangs fast gleichgültig, nur eine Folge und höchstens ein Symptom ist. Die biographische Form vollbringt für den Roman die Überwindung der schlechten Unendlichkeit: einerseits wird der Umfang der Welt durch den Umfang der möglichen Erlebnisse des Helden begrenzt und ihre Masse durch die Richtung, die sein Werdegang auf das Finden des Lebenssinnes in der Selbsterkenntnis nimmt, organisiert; andererseits erhält die diskret-heterogene Masse von isolierten Menschen, sinnesfremden Gebilden und sinnlosen Begebenheiten eine einheitliche Gliederung durch das Beziehen jedes einzelnen Elementes auf die Zentralgestalt und das von ihrem Lebenslauf versinnbildlichte Lebensproblem.

Anfang und Ende der Romanwelt, die von Beginn und Ende des Prozesses, der den Inhalt des Romans erfüllt, bestimmt sind, werden dadurch zu sinnesbetonten Marksteinen eines klar abgemessenen Weges. So wenig der Roman an und für sich an das naturhafte Beginnen und Enden des Lebens, an Geburt und Tod gebunden

ist zeigt er doch gerade durch den Punkt, wo er einsetzt und den, wo er aufhört, die problembestimmte, allein wesentliche Strecke an, alles was davor und dahinter liegt bloß in perspektivischer Abbildung und reiner Problembezogenheit berührend —, so hat er dennoch die Tendenz, seine ganze epische Totalität im Ablauf des für ihn wesentlichen Lebens zu entfalten. Daß Anfang und Ende dieses Lebens nicht mit denen des Menschenlebens zusammenfallen, zeigt den auf die Ideen orientierten Charakter dieser biographischen Form: es ist wahr, daß die Entwicklung eines Menschen der Faden ist, auf den die ganze Welt aufgeknüpft und durch den sie abgerollt wird, aber dieses Leben gewinnt einzig dadurch diese Bedeutsamkeit, daß es der typische Repräsentant jenes Systems von Ideen und erlebten Idealen ist, das die Innen- und Außenwelt des Romans regulativ bestimmt. Wenn das dichterische Dasein Wilhelm Meisters sich von seiner akut gewordenen Krise mit seinen gegebenen Lebensumständen bis zum Finden des wesenhaft zugemessenen Lebensberufs ausdehnt, so hat diese biographische Gestaltung dieselben Prinzipien wie der Lebenslauf in Pontoppidans Roman, der von dem ersten wichtigen Kindheitserlebnis bis zum Tode des Helden dauert. Und in allen Fällen weicht diese Stilisierung schroff von der der Epopöe ab: dort sind die Zentralgestalt und ihre wichtigen Abenteuer eine an und für sich organisierte Masse, so daß Anfang und Ende für sie etwas ganz anderes und wesentlich unwichtigeres bedeuten: es sind Momente

großer Intensität, gleichartig den anderen, die die Höhepunkte des Ganzen ausmachen, und bedeuten niemals mehr als ein Ansetzen oder ein Auflösen großer Spannungen. Dante nimmt hier, wie überall, eine eigenartige Stellung ein, indem bei ihm Gestaltungsprinzipien, die zum Roman hinstreben, in die Epopöe zurückverwandelt werden. Anfang und Ende sind bei ihm die Entscheidung des wesenhaften Lebens und alles, was als sinngebend bedeutsam werden kann, spielt sich zwischen ihnen ab; vor dem Anfang lag ein unerlösbares Chaos, nach dem Ende eine nunmehr ungefährdete Sicherheit der Erlösung. Aber was Anfang und Ende umfassen, entzieht sich gerade den biographischen Kategorien des Prozesses: es ist ein ewig-seiendes Werden der Entrücktheit; und das, was für die Romanform erfaßbar und gestaltbar wäre, ist von der Allbedeutung dieses Erlebnisses zur absoluten Unwesenhaftigkeit verurteilt. Der Roman schließt zwischen Anfang und Ende das Wesentliche seiner Totalität ein, erhebt damit ein Individuum auf die unendliche Höhe dessen, der durch seine Erlebnisse eine ganze Welt zu schaffen und das Geschaffene in Gleichgewicht zu halten hat; auf eine Höhe, die das epische Individuum niemals erreichen kann, selbst das Dantesche nicht, das diese seine Bedeutung der ihm zugemessenen Gnade und nicht seiner reinen Individualität verdankt. Durch dieses selbe Abschließen wird aber das Individuum zum bloßen Instrument, dessen Zentralstellung darauf beruht, daß es geeignet ist, eine bestimmte Problematik der Welt aufzuzeigen.

5.

Die Komposition des Romans ist ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik. Die zusammenhaltenden Beziehungen der abstrakten Bestandteile sind in abstrakter Reinheit formell: darum muß das letzte vereinigende Prinzip die inhaltlich deutlich gewordene Ethik der schöpferischen Subjektivität sein. Weil aber diese sich selbst wieder aufheben muß, damit die normative Objektivität des epischen Schöpfers realisiert werde; und weil sie die Objekte ihrer Gestaltung doch nie ganz zu durchdringen und deshalb nie ihre Subjektivität gänzlich abzulegen und als immanenter Sinn der Objektswelt zu erscheinen vermag, bedarf sie selbst einer neuerlichen, wieder inhaltlich bestimmten, ethischen Selbstkorrektur, um den Gleichgewicht schaffenden Takt zu erreichen. Dieses Ineinanderwirken von zwei ethischen Komplexen, ihre Zweiheit im Formen und ihre Einheit in der Formung, ist der Inhalt der Ironie, der normativen Gesinnung des Romans, die durch die Struktur ihrer Gegebenheit zur größten Kompliziertheit verurteilt ist. Für jede Form, in der die Idee als Wirklichkeit gestaltet wird, braucht das Schicksal der Idee in der Wirklichkeit nicht zum Gegenstand einer dialektischen Reflexion zu werden. Die Beziehung von Idee und Wirklichkeit wird in der rein sinnlichen Gestaltung erledigt, es bleibt kein leerer Raum des Abstands zwischen ihnen, der von der bewußten und hervortretenden Weisheit des Dichters ausgefüllt werden müßte; diese

Weisheit kann sich also vor der Gestaltung erledigen, sich hinter den Formen verbergen und ist nicht dazu gezwungen, sich in der Dichtung selbst — als Ironie — aufzuheben. Denn die Reflexion des schaffenden Individuums, die inhaltliche Ethik des Dichters, ist eine doppelte: sie geht vor allem auf die reflektierende Gestaltung des Schicksals, das dem Ideal im Leben zukommt, auf die Tatsächlichkeit dieser Schicksalsbeziehung und auf die wertende Betrachtung ihrer Realität. Diese Reflexion wird aber nochmals zum Gegenstand des Nachdenkens: sie selbst ist bloß ein Ideal, etwas Subjektives, bloß Postulatives, auch ihr steht ein Schicksal in einer ihr fremden Wirklichkeit bevor, das, diesmal jedoch rein reflektiert, nur im Erzähler bleibend, gestaltet werden muß.

Dieses Reflektieren müssen ist die tiefste Melancholie jedes echten und großen Romans. Die Naivität des Dichters — ein positiver Ausdruck bloß für das innerlichst Unkünstlerische des reinen Nachdenkens — wird hier vergewaltigt, ins Entgegengesetzte umgebogen; und der verzweifelt errungene Ausgleich, das freischwebende Gleichgewicht voneinander aufhebenden Reflexionen, die zweite Naivität, die Objektivität des Romandichters ist dafür nur ein formeller Ersatz: sie ermöglicht die Gestaltung und schließt die Form, aber die Art des Schließens selbst weist mit beredter Gebärde auf das Opfer hin, das gebracht werden mußte, auf das ewig verlorene Paradies, das gesucht und nicht gefunden wurde, dessen vergebliches Suchen und resig-

niertes Aufgeben den Kreis der Form abgerundet hat. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: sein Dichter hat den strahlenden Jugendglauben aller Poesie, „daß Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes seien“, verloren; und je schmerzlicher und tiefer die Notwendigkeit in ihm wurzelt, dieses wesentlichste Glaubensbekenntnis jeder Dichtung dem Leben als Forderung entgegenzuhalten, desto schmerzlicher und tiefer muß er begreifen lernen, daß es nur eine Forderung, keine wirkende Wirklichkeit ist. Und diese Einsicht, seine Ironie, wendet sich sowohl gegen seine Helden, die in poetisch notwendiger Jugendlichkeit an der Verwirklichung dieses Glaubens zugrunde gehen, wie gegen die eigene Weisheit, die die Vergeblichkeit dieses Kampfes und den endgültigen Sieg der Wirklichkeit einzusehen gezwungen wurde. Ja, die Ironie verdoppelt sich in beiden Richtungen. Sie erfaßt nicht nur die tiefe Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes, sondern auch die noch tiefere Hoffnungslosigkeit seines Aufgebens; das niedrige Scheitern einer gewollten Anpassung an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen. Und indem die Ironie die Wirklichkeit als Siegerin gestaltet, enthüllt sie nicht bloß ihre Nichtigkeit vor dem Besiegten, nicht nur, daß dieser Sieg niemals ein endgültiger sein kann und immer wieder von neuen Aufständen der Idee erschüttert werden wird, sondern auch, daß die Welt ihr Übergewicht weniger der eigenen Kraft verdankt, deren rohe Richtungslosig-

keit selbst dazu nicht ausreicht, als einer inneren, wenn auch notwendigen, Problematik der idealbelasteten Seele.

Die Melancholie des Erwachsenseins ensteht aus dem zwiespältigen Erlebnis, daß das absolute, jugendliche Vertrauen auf die innere Stimme des Berufenseins aufhört oder abnimmt, daß es aber unmöglich ist, der Außenwelt, der man sich nunmehr in gelehriger Herrschsucht hingibt, eine eindeutig wegweisende und zielbestimmende Stimme abzulauschen. Die Helden der Jugend werden auf ihren Wegen von den Göttern geleitet: ob Glanz des Unterganges, ob Glück des Gelingens am Ende des Weges winkt oder beides in einem, niemals gehen sie allein, sie sind immer geführt. Daher die tiefe Sicherheit ihres Ganges; sie mögen von allen verlassen auf einsamen Inseln trauernd weinen, sie mögen in der tiefsten Verirrung der Blindheit bis an die Pforten der Hölle taumeln, immer umgibt sie diese Atmosphäre des Gesichertseins: des Gottes, der die Wege des Helden vorzeichnet und auf den Wegen dem Helden voranschreitet.

Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr oder noch nicht: die Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenpunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint. Die Kraft seiner Wirksamkeit bleibt aber

unaufgehoben, weil sie unaufhebbar ist, weil das Sein des neuen Gottes von dem Vergehen des alten getragen ist; und aus diesem Grund besitzt der eine — in der Sphäre des einzig wesentlichen, des metaphysischen Seins — dieselbe Valenz von Wirklichkeit wie der andere. „Es war nicht göttlich," sagte Goethe vom Dämon, „denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht engelisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen, und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen."

Aber es gibt eine wesenhafte Bestrebung der Seele, der es nur um das Wesenhafte zu tun ist, einerlei woher es kommt, einerlei was seine Ziele sind; es gibt eine Sehnsucht der Seele, wo der Heimatsdrang so heftig ist, daß die Seele den ersten Pfad, der heimzuführen scheint, in blindem Ungestüm betreten muß; und so groß ist diese Inbrunst, daß sie ihren Weg zu Ende zu gehen vermag: für diese Seele führt jeder Weg zum Wesen, nach Hause, denn für diese Seele ist ihre Selbstheit die Heimat. Darum kennt die Tragödie keinen wirklichen Unterschied zwischen Gott und Dämon, während für die Epopöe, wenn überhaupt ein Dämon ihre

Gefilde betritt, er ein machtloses, ein unterliegendes höheres Wesen ist, eine schwächliche Gottheit. Die Tragödie zerbricht die Hierarchie der oberen Welten; es gibt in ihr keinen Gott und keinen Dämon, denn die äußere Welt ist nur eine Veranlassung zum Sichfinden der Seele, zum Heldsein; an und für sich ist sie nicht vollendet oder mangelhaft vom Sinn durchdrungen, sondern gleichgültig objektiven, seienden Sinnesformungen gegenüber, eine Wirrnis von blindem Geschehen, aber die Seele verwandelt jedes Geschehnis in Schicksal und sie allein tut es mit jedem. Erst wenn die Tragödie vergangen ist, wenn die dramatische Gesinnung transzendent wird, erscheinen die Götter und Dämonen auf der Szene, erst im Gnadendrama erfüllt sich die *tabula rasa* der oberen Welt wieder mit über- und untergeordneten Gestalten.

Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt; die Psychologie des Romanhelden ist das Dämonische; die Objektivität des Romans die männlich reife Einsicht, daß der Sinn die Wirklichkeit niemals ganz zu durchdringen vermag, daß aber diese ohne ihn ins Nichts der Wesenlosigkeit zerfallen würde: alles dies besagt eins und dasselbe. Es bezeichnet die produktiven, von innen gezogenen Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten des Romans und weist zugleich eindeutig auf den geschichtsphilosophischen Augenblick hin, in dem große Romane möglich sind, in dem sie zum Sinnbild des Wesentlichen, was zu sagen ist, erwachsen. Die Gesinnung des Romans ist die gereifte Männlichkeit

und die charakteristische Struktur seines Stoffes ist seine diskrete Art, das Auseinanderklaffen von Innerlichkeit und Abenteuer. „*I go to prove my soul*", sagt Brownings Paracelsus und die Unangemessenheit des wundervollen Wortes liegt nur darin, daß es ein dramatischer Held sagt. Der Held des Dramas kennt kein Abenteuer, denn das Geschehnis, das für ihn zum Abenteuer werden sollte, wird an der schicksalgeweihten Kraft seiner erreichten Seele bei der bloßen Berührung mit ihr zum Schicksal, zur bloßen Gelegenheit der Bewährung, zur Veranlassung des Offenbarwerdens dessen, was im Akt der Erreichung der Seele vorgebildet lag. Der Held des Dramas kennt keine Innerlichkeit, denn die Innerlichkeit entsteht aus der feindlichen Zweiheit von Seele und Welt, aus dem peinvollen Abstand zwischen Psyche und Seele; und der tragische Held hat seine Seele erreicht und kennt deshalb keine ihm fremde Wirklichkeit: alles Äußere wird ihm zur Gelegenheit des vorbestimmten und angemessenen Schicksals. Der Held des Dramas zieht darum nicht aus, um sich zu prüfen: er ist Held, weil seine innere Sicherheit jenseits von jedem Geprüftwerden *a priori* gewährleistet ist; das schicksalgestaltende Geschehnis ist für ihn nur eine symbolische Objektivation, eine tiefe und würdevolle Zeremonie. (Es ist die wesentlichste innere Stillosigkeit des modernen Dramas, Ibsens vor allem, daß seine Gipfelgestalten geprüft werden müssen, daß sie den Abstand zu ihrer Seele in sich fühlen und ihn in dem verzweifelten Bestehenwollen der Probe, vor die

die Ereignisse sie stellen, überwinden wollen; die Helden der modernen Dramen erleben die Voraussetzungen des Dramas: das Drama selbst durchläuft den Stilisierungsprozeß, den der Dichter — als phänomenologische Voraussetzung seines Schaffens — vor dem Drama hätte leisten müssen.)

Der Roman ist die Form des Abenteuers, des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend ihre eigene Wesenheit zu finden. Die innere Gesichertheit der epischen Welt schließt die Abenteuer in diesem eigentlichen Sinne aus: die Helden der Epopöe durchlaufen eine bunte Reihe von Abenteuern, daß sie sie aber innerlich wie äußerlich bestehen werden, steht nie in Frage; die weltbeherrschenden Götter müssen immer über die Dämonen (die Gottheit der Hindernisse nennt sie die indische Mythologie) triumphieren. Daher die von Goethe und Schiller geforderte Passivität des epischen Helden: der Abenteuerreigen, der sein Leben ziert und erfüllt, ist die Gestaltung der objektiven und extensiven Totalität der Welt, er selbst ist nur der leuchtende Mittelpunkt, um den sich diese Entfaltung dreht, der innerlich unbeweglichste Punkt der rhythmischen Bewegung der Welt. Die Passivität der Romanhelden ist aber keine formale Notwendigkeit, sondern es bezeichnet das Verhältnis des Helden zu seiner Seele und sein Verhältnis zu seiner Umwelt. Er muß nicht passiv

sein, darum hat jede Passivität bei ihm eine eigene psychologische und soziologische Qualität und bestimmt einen bestimmten Typus in den Aufbaumöglichkeiten des Romans.

Die Psychologie des Romanhelden ist das Wirksamkeitsgebiet des Dämonischen. Das biologische und soziologische Leben hat eine tiefe Neigung, in seiner eigenen Immanenz zu verharren: die Menschen wollen bloß leben und die Gebilde wollen unangetastet bleiben; und die Ferne und die Abwesenheit des wirkenden Gottes würde der Trägheit und der Selbstgenügsamkeit dieses still verfaulenden Lebens die Alleinherrschaft verleihen, wenn die Menschen nicht manchmal von der Macht des Dämons ergriffen in grundloser und nicht begründbarer Weise über sich hinausgingen und alle psychologischen oder soziologischen Grundlagen ihres Daseins kündigten. Dann enthüllt sich plötzlich das Gottverlassene der Welt als Substanzlosigkeit, als irrationale Mischung von Dichtigkeit und Durchdringbarkeit: was früher als das Festeste erschien, zerfällt wie vertrockneter Lehm bei der ersten Berührung des vom Dämon Besessenen und eine leere Durchsichtigkeit, hinter der lockende Landschaften sichtbar waren, wird auf einmal zur Glaswand, an der man sich vergeblich und verständnislos — wie die Biene am Fenster — abquält, ohne durchbrechen zu können, ohne selbst zur Erkenntnis gelangen zu können, daß es hier keinen Weg gibt.

Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten: eine *docta ignorantia* dem Sinn

gegenüber; ein Aufzeigen des gütigen und des böswilligen Wirkens der Dämonen; der Verzicht, mehr als die Tatsache dieses Wirkens begreifen zu können, und die tiefe, nur gestaltend ausdrückbare Gewißheit: in diesem Nicht-wissen-Wollen und Nicht-wissen-Können das Letzte, die wahre Substanz, den gegenwärtigen, nichtseienden Gott in Wahrheit getroffen, erblickt und ergriffen zu haben. Deshalb ist die Ironie die Objektivität des Romans.

„Wie weit sind die Gestalten des Dichters objektiv?" fragt Hebbel. „Soweit der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist." Der Mystiker ist frei, wenn er sich aufgegeben hat und ganz in Gott aufgegangen ist; der Held ist frei, wenn er in luziferischem Trotz sich in sich und aus sich vollendet hat, wenn er — für die Tat seiner Seele — jede Halbheit aus der von seinem Untergang beherrschten Welt verbannt hat. Der normative Mensch hat die Freiheit Gott gegenüber errungen, weil die hohen Normen der Werke und der substantiellen Ethik in dem Sein des Alles vollendenden Gottes, in der Idee der Erlösung wurzeln; weil sie in ihrem innersten Wesen von dem Beherrscher der Gegenwart, sei es Gott oder Dämon, unberührt bleiben. Aber die Verwirklichung des Normativen in der Seele oder im Werk kann sich von ihrem Substrat, vom Gegenwärtigen (im geschichtsphilosophischen Sinn) nicht ablösen, ohne ihre eigenste Kraft, ihr konstitutives Auftreffen auf ihren Gegenstand zu gefährden. Auch der Mystiker, der über die geformten Götter hinaus

zum Erleben der endgültigen und einzigen Gottheit strebt und der es erreicht, ist in diesem seinem Erleben doch an den gegenwärtigen Gott gebunden; und insofern sein Erleben sich zum Werk vollendet, vollendet es sich in den Kategorien, die der geschichtsphilosophische Stand der Weltuhr vorschreibt. Diese Freiheit ist also einer doppelten, einer sphärentheoretischen und einer geschichtsphilosophischen kategorialen Dialektik unterworfen; was an ihr das eigenste Wesen der Freiheit ist, bleibt unaussprechbar: die konstitutive Bezogenheit auf die Erlösung; alles was ausgesprochen und gestaltet werden kann, spricht die Sprache dieses doppelten Dienens.

Aber dieser Umweg über das Sprechen zum Schweigen, über die Kategorie zum Wesen, über den Gott zur Gottheit, ist nicht zu überspringen: ein direktes Schweigenwollen muß zu einem reflexiven Stammeln in unausgereiften historischen Kategorien werden. So ist in der vollendet geleisteten Form der Dichter frei Gott gegenüber, denn in ihr und nur in ihr wird Gott selbst zum Gestaltungssubstrat, gleichartig und gleichwertig allen anderen normativ gegebenen Materien der Form und wird vollständig von deren Kategoriensystem umfaßt: sein Dasein und die Qualität dieses Daseins sind von der normativen Beziehung bedingt, die er — als Gestaltungsmöglichkeit — zu den bauenden Formen hat; von dem Wert, der ihm für Aufbau und Gliederung des Werkes technisch zukommt. Aber diese Subsumierung Gottes unter den technischen Begriff der Material-

echtheit der einzelnen Formen zeigt das doppelte Antlitz des künstlerischen Schließens und seine Einordnung in die Reihe der metaphysisch bedeutsamen Werke auf: diese vollendete technische Immanenz hat eine — normativ und nicht psychologisch — vorangehende konstitutive Beziehung auf das endgültige transzendente Sein zur Voraussetzung: die wirklichkeitschaffende, transzendentale Werkform kann nur entstehen, wenn in ihr eine wahre Transzendenz immanent geworden ist. Die leere Immanenz, die nur im Erlebnis des Dichters und nicht zugleich in dessen Einkehr in die Heimat aller Dinge verankert ist, ist nur die Immanenz einer die Risse zudeckender Oberfläche, die aber nicht einmal als Fläche diese Immanenz halten kann und auch als solche löcherig werden muß.

Für den Roman ist die Ironie diese Freiheit des Dichters Gott gegenüber, die transzendentale Bedingung der Objektivität der Gestaltung. Die Ironie, die das von Gott Erfüllte der von Gott verlassenen Welt in intuitiver Doppelsichtigkeit zu erblicken vermag; die die verlorene utopische Heimat der zum Ideal gewordenen Idee sieht und dieses doch gleichzeitig in seiner subjektiv-psychologischen Bedingtheit, in seiner einzig möglichen Existenzform erfaßt; die Ironie, die — selbst dämonisch — den Dämon im Subjekt als metasubjektive Wesenheit begreift und dadurch, ahnend und unausgesprochen, von vergangenen und kommenden Göttern spricht, wenn sie von Abenteuern verirrter Seelen in einer wesenlosen und leeren Wirklichkeit redet; die Ironie,

die in dem Leidensgang der Innerlichkeit, die eine ihr angemessene Welt suchen muß und nicht finden kann, zugleich die Schadenfreude des Schöpfergottes über das Scheitern aller schwachen Aufstände gegen sein mächtiges und nichtiges Machwerk und das über allen Ausdruck hohe Leiden des Erlöser-Gottes über sein Noch-nicht-kommen-Können in diese Welt gestaltet. Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreffen.

II.

Versuch einer Typologie der Romanform.

1.

Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer; in dem Fehlen des transzendentalen Zugeordnetseins für die menschlichen Bestrebungen. Diese Unangemessenheit hat roh ausgedrückt zwei Typen: die Seele ist entweder schmäler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.

Im ersten Fall ist der dämonische Charakter des streitbar ausziehenden, problematischen Individuums klarer sichtbar als im zweiten Fall, zugleich aber tritt seine innere Problematik weniger kraß zutage; sein Scheitern an der Wirklichkeit hat auf den ersten Blick mehr den Anschein eines bloß äußeren Scheiterns. Die Dämonie der Verengerung der Seele ist die Dämonie des abstrakten Idealismus. Es ist die Gesinnung, die den direkten, ganz geraden Weg zur Verwirklichung des Ideals einschlagen muß; die in dämonischer Ver-

blendung jeden Abstand zwischen Ideal und Idee, zwischen Psyche und Seele vergißt; die mit dem echtesten und unerschütterlichsten Glauben aus dem Sollen der Idee auf ihre notwendige Existenz schließt und das Nichtentsprechen der Wirklichkeit dieser apriorischen Anforderung als ihr Verzaubertsein ansieht, das von bösen Dämonen vollbracht, durch das Finden des lösenden Wortes oder durch das mutige Bekämpfen der Zaubermächte zur Entzauberung und Erlösung geführt werden kann.

Die strukturbestimmende Problematik dieses Heldentypus besteht also in einem vollständigen Mangel an innerer Problematik und als Folge dieses Mangels in einem vollständigen Fehlen an transzendentalem Raumgefühl, an der Fähigkeit, Abstände als Wirklichkeiten zu erleben. Achilles oder Odysseus, Dante oder Arjuna — gerade weil sie auf ihren Wegen von Göttern geführt werden — wissen, daß diese Führung auch ausbleiben könnte; wissen, daß sie ohne solche Hilfe machtlos und hilflos übermächtigen Feinden gegenüberstehen würden. Die Beziehung von objektiver und subjektiver Welt ist deshalb adäquat im Gleichgewicht gehalten: in richtiger Stärke wird vom Helden die Überlegenheit der ihm gegenüberstehenden Außenwelt empfunden; er kann aber trotz dieser innersten Bescheidenheit am Ende doch triumphieren, denn seine an sich schwächere Kraft wird von der höchsten Macht der Welt zum Siege geführt; so daß nicht nur die vorgestellten und wahrhaften Kräfteverhältnisse einander

entsprechen, sondern auch die Siege und die Niederlagen weder der tatsächlichen noch der seinsollenden Ordnung der Welt widersprechen. Sobald dieses instinktive Abstandsgefühl — dessen Stärke sehr wesentlich zur vollständigen Lebensimmanenz, zur „Gesundheit" der Epopöe beiträgt — fehlt, wird die Beziehung der subjektiven Welt zur objektiven paradox; wegen der Verengerung der handelnden, der episch in Betracht kommenden Seele, wird für diese die Welt, als Substrat ihrer Taten, ebenfalls eine engere, als sie in Wirklichkeit ist. Da aber einerseits diese Umformung der Welt und jede aus ihr folgende, nur auf die umgeformte Welt gerichtete Tat nicht das wirkliche Zentrum der Außenwelt treffen kann, und da anderseits diese Haltung notwendigerweise eine rein subjektive ist, die das Wesen der Welt unberührt läßt und bloß ein verzerrtes Abbild von ihr bietet, kommt die Reaktion auf die Seele aus ihr vollkommen heterogenen Quellen. Tat und Widerstand haben also weder Umfang noch Qualität, weder Wirklichkeit noch Gerichtetsein des Objekts gemein. Ihre Beziehung aufeinander kann deshalb niemals ein wahrhaftiger Kampf, sondern nur ein groteskes Vorbeigehen aneinander oder ein ebenfalls groteskes, von gegenseitigen Mißverständnissen bedingtes Aufeinanderprallen sein. Dieser groteske Charakter wird durch Inhalt und Intensität der Seele teils ausgeglichen, teils gesteigert. Denn diese Verengerung der Seele ist ja ihr dämonisches Besessensein von der seienden, von der als alleinigen und gewöhnlichen Wirklichkeit gesetzten

Idee. Der Inhalt und die Intensität dieser Handlungsart müssen deshalb die Seele zugleich in die Region der echtesten Erhabenheit erheben und zugleich den grotesken Widerspruch zwischen vorgestellter und tatsächlicher Wirklichkeit — die Handlung des Romans — in ihrem grotesken Charakter bestärken und befestigen. Die diskret-heterogene Wesensart des Romans erfährt hier die stärkste Steigerung: die Sphären der Seele und der Taten, Psychologie und Handlung haben gar nichts mehr miteinander gemein.

Dazu kommt, daß keines von beiden Prinzipien weder in sich, noch aus der Beziehung mit den anderen ein Moment der immanenten Fortbewegung und Entwicklung besitzt. Die Seele ist etwas in dem für sie erreichten, transzendenten Sein problemjenseitig Ruhendes; kein Zweifel, kein Suchen, keine Verzweiflung kann in ihr auftauchen, um sie aus sich herauszubringen und in Bewegung zu setzen, und die vergeblich grotesken Kämpfe um ihre Verwirklichung in der Außenwelt können der Seele auch nichts anhaben: sie kann in ihrer inneren Gewißheit durch nichts erschüttert werden, jedoch nur, weil sie in diese gesicherte Welt eingesperrt ist, weil sie nichts zu erleben vermag. Das vollständige Fehlen einer innerlich erlebten Problematik verwandelt die Seele in reine Aktivität. Weil sie in ihrem essentiellen Sein von allem unberührt in sich ruht, muß jede ihrer Regungen eine Handlung nach außen sein. Das Leben eines solchen Menschen muß also zu einer ununterbrochenen Reihe selbstgewählter Abenteuer werden.

Er stürzt sich in diese, denn Leben kann für ihn nur so viel bedeuten wie: Abenteuer bestehen. Die problemlose Konzentration seiner Innerlichkeit zwingt ihn, diese, die er für das durchschnittliche und alltägliche Wesen der Welt hält, in Taten umsetzen; es fehlt ihm in bezug auf diese Seite seiner Seele jede Art von Kontemplation, jede Neigung und Möglichkeit zu einem nach innen gekehrten Handeln. Er muß Abenteurer sein. Aber die Welt, die er zum Schauplatz seiner Taten erwählen muß, ist eine merkwürdige Mischung von ideenfremd blühender Organik und erstarrter Konvention derselben Ideen, die in seiner Seele ihr rein transzendentes Leben leben. Daraus folgt die Möglichkeit seines zugleich spontanen und ideologischen Handelns: die Welt, die er vorfindet, ist nicht nur voll von Leben, sondern auch von dem Schein gerade jenes Lebens, das in ihm als das einzig Wesentliche lebendig ist. Aus dieser Mißverstehbarkeit der Welt folgt aber auch die Intensität seines grotesken Vorbeihandelns an ihr, sobald er an sie herantritt: der Schein der Idee verflattert vor dem wahnsinnigen Antlitz des in sich erstarrten Ideals, und das wirkliche Wesen der seienden Welt, die sich selbst erhaltende, ideenlose Organik nimmt ihre, ihr zukommende, alles beherrschende Stellung ein.

Hier offenbart sich am deutlichsten der ungöttliche, der dämonische Charakter dieses Besessenseins, zugleich aber seine, ebenfalls dämonische, verwirrende und faszinierende Ähnlichkeit mit dem Göttlichen: die Seele

des Helden ist ruhend, geschlossen und in sich vollendet, wie ein Kunstwerk oder wie eine Gottheit; diese Wesensart kann sich aber in der Außenwelt nur in inadäquaten Abenteuern, die nur für die eigene, maniakalische Abgesperrtheit in sich keine widerlegende Kraft haben, äußern; und ihre kunstwerkhafte Isolation trennt die Seele nicht nur von jeder äußeren Wirklichkeit, sondern auch von allen, vom Dämon nicht ergriffenen Gebieten in der Seele selbst. So wird das Maximum an erlebt erreichtem Sinn zum Maximum an Sinnlosigkeit: die Erhabenheit zum Wahnsinn, zur Monomanie. Und diese Seelenstruktur muß die mögliche Handlungsmasse vollständig atomisieren. Wenn auch, wegen des rein reflexiven Charakters dieser Innerlichkeit, die äußere Wirklichkeit von ihr ganz unberührt bleibt und „ganz so wie sie ist" bei jeder Handlung des Helden als Gegenschlag in Erscheinung tritt, so ist sie eben deshalb eine an sich vollkommen träge, formlose und sinnlose Masse. der jede Fähigkeit zum planvollen und einheitlichen Gegenspiel ganz abgeht, aus der die dämonische Abenteuerlust des Helden willkürlich und zusammenhanglos jene Momente auswählt, an denen sie sich bewähren will. So bedingen sich die Starrheit der Psychologie und der in isolierten Abenteuern atomisierte Charakter der Handlung wechselseitig und lassen die Gefahr dieses Romantypus, schlechte Unendlichkeit und Abstraktheit, ganz klar hervortreten.

Und es ist nicht nur der geniale Takt des Cervantes, dessen Werk die ewige Objektivation dieser Struktur

ist, der diese Gefahr mit seinem undurchdringbar tiefen und leuchtend sinnlichen Verweben von Göttlichkeit und Wahnsinn in der Seele des Don Quixote überwunden hat, sondern auch der geschichtsphilosophische Augenblick, in dem sein Werk geschaffen wurde. Es ist mehr als ein historischer Zufall, daß der „Don Quixote" als Parodie auf die Ritterromane gemeint war und seine Beziehung zu ihnen ist eine mehr als essayistische. Der Ritterroman war dem Schicksal jeder Epik verfallen, die rein aus dem Formalen heraus eine Form aufrechterhalten und fortsetzen wollte, nachdem die transzendentalen Bedingungen ihrer Existenz von der geschichtsphilosophischen Dialektik bereits gerichtet waren; er verlor seine Wurzeln im transzendenten Sein und die Formen, die nichts mehr immanent zu machen hatten, mußten verkümmern, abstrakt werden, weil ihre zum Gegenstandschaffen bestimmte Kraft sich an der eigenen Gegenstandslosigkeit verheben mußte; es entstand an Stelle einer großen Epik eine Unterhaltungslektüre. Aber hinter dem leeren Gehäuse dieser toten Formen stand einst eine reine und echte, wenn auch problematische große Form: die Ritterepik des Mittelalters. Diese ist der merkwürdige Fall für die Möglichkeit einer Romanform in einem Zeitalter, dessen Gottgesichertheit eine Epopöe möglich gemacht und gefordert hat. Die große Paradoxie des christlichen Kosmos ist, daß der Zerrissenheit und der normativen Unvollendung der diesseitigen Welt, ihrem Verfallensein an Verirrung und Sünde die ewig seiende Erlöstheit,

die ewig gegenwärtige Theodizee im jenseitigen Leben gegenübersteht. Dante gelang es, diese Zweiwelten-Totalität in die rein eposartige Form der „Divina Commedia“ aufzufangen, die anderen Epiker, die im Diesseits blieben, mußten das Transzendente in künstlerisch unberührter Transzendenz verharren lassen, konnten also bloß sentimentalisch gefaßte, bloß gesuchte und die seiende Sinnesimmanenz entbehrende Lebenstotalitäten — Romane und nicht Epopöen — schaffen. Das einzigartige dieser Romane, ihre Traumschönheit und Zaubergrazie, besteht darin, daß alles Suchen in ihnen doch nur der Schein eines Suchens ist, daß jede Verirrung ihrer Helden von einer unfaßlichen metaformellen Gnade geführt und gesichert wird, daß in ihnen der Abstand, seine gegenständliche Realität verlierend, zum dunkel-schönen Ornament und der ihn überwindende Sprung zur tanzartigen Gebärde wird, beide also zu rein dekorativen Elementen. Diese Romane sind eigentlich große Märchen, denn die Transzendenz ist in ihnen nicht aufgefangen, immanent gemacht und in die gegenstandschaffende, transzendentale Form aufgenommen, sondern verharrt in ihrer ungeschwächten Transzendenz; nur ihr Schatten füllt dekorativ die Risse und Abgründe des diesseitigen Lebens aus und verwandelt dessen Materie — wegen der dynamischen Homogeneität jedes wahren Kunstwerks — in eine ebenfalls aus Schatten gewobene Substanz. In den homerischen Epen umfaßte die Allherschaft der rein menschlichen Kategorie des Lebens sowohl die Menschen

wie die Götter und machte aus diesen rein menschliche Wesen. Mit der gleichen Allgewalt beherrscht hier das unfaßbare, göttliche Prinzip das Menschenleben und seine über sich hinausweisende Ergänzungsbedürftigkeit, diese Flächenhaftigkeit nimmt den Menschen das Relief, verwandelt sie in reine Oberfläche.

Diese gesicherte und abgerundete Irrationalität des ganzen gestalteten Kosmos läßt den durchscheinenden Schatten Gottes als etwas Dämonisches erscheinen: aus der Perspektive dieses Lebens kann er nicht begriffen und eingeordnet werden, kann sich also nicht als Gott offenbaren; und wegen der auf das diesseitige Leben angelegten Gestaltung ist es nicht möglich, wie bei Dante, von Gott aus die konstitutive Einheit des gesamten Seins aufzufinden und aufzuzeigen. Die Ritterromane, gegen die der „Don Quixote" als Polemik und Parodie entstanden ist, haben diese transzendente Beziehung verloren, und nach dem Verlust dieser Gesinnung — sofern aus der ganzen Welt, wie bei Ariosto, nicht ein ironisch schönes, reines Spiel geworden ist — mußte aus der geheimnisvollen und märchenhaften Oberfläche etwas banal Oberflächliches werden. Cervantes' gestaltende Kritik dieser Trivialität findet den Weg zu den geschichtsphilosophischen Quellen dieses Formtypus wieder: das subjektiv nicht erfaßbare, objektiv gesicherte Sein der Idee hat sich in ein subjektiv klares und fanatisch festgehaltenes, aber die objektive Beziehung entbehrendes Sein verwandelt; aus dem Gott, der wegen der Unangemessenheit des ihn aufnehmenden Materials

nur wie ein Dämon erscheinen konnte, ist in Wahrheit ein Dämon geworden, der in der von der Vorsehung verlassenen, die transzendentale Orientierung entbehrenden Welt die Rolle Gottes zu spielen sich anmaßt. Und die Welt, die er meint, ist dieselbe, die früher von Gott zum gefährlichen aber wundervollen Zaubergarten verwandelt wurde, nur daß sie von bösen Dämonen in Prosa verzaubert die Rückverwandlung durch das glaubende Heldentum ersehnt; wovor man sich in der Märchenwelt nur hüten mußte, um die gütige Verzauberung nicht aufzuheben, ist hier zur positiven Tat, zum Kampf um das daseiende, nur eines erlösenden Wortes harrende Paradies der Märchenwirklichkeit geworden.

So steht dieser erste große Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt; wo der Mensch einsam wird und nur in seiner, nirgends beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag; wo die Welt aus ihrem paradoxen Verankertsein im gegenwärtigen Jenseits losgelassen, ihrer immanenten Sinnlosigkeit preisgegeben wird; wo die Macht des Bestehenden — verstärkt durch die nunmehr zum bloßen Sein degradierten utopischen Bindungen — zu unerhörter Größe erwächst und einen rasenden und anscheinend ziellosen Kampf gegen die aufsteigenden, noch unfaßlichen, zur Selbstenthüllung und zum Weltdurchdringen unfähigen Kräfte führt. Cervantes lebt in der Periode der letzten, großen und verzweifelten Mystik, des fanatischen Versuchs einer Erneuerung der ver-

sinkenden Religion aus sich selbst; in der Periode der in mystischen Formen aufsteigenden neuen Welterkenntnis; in der letzten Periode von wahrhaft erlebten aber bereits zielverlorenen, suchenden und versucherischen, okkulten Bestrebungen. Es ist die Periode der freigelassenen Dämonie, die Periode der großen Verwirrung der Werte bei noch bestehendem Wertsystem. Und Cervantes, der gläubige Christ und der naiv-loyale Patriot, hat gestaltend das tiefste Wesen dieser dämonischen Problematik getroffen: daß das reinste Heldentum zur Groteske, der festeste Glauben zum Wahnsinn werden muß, wenn die Wege zu seiner transzendentalen Heimat ungangbar geworden sind; daß der echtesten und heldenhaftesten, subjektiven Evidenz keine Wirklichkeit entsprechen muß. Es ist die tiefe Melancholie des historischen Ablaufs, des Vergehens der Zeit, die daraus spricht, daß ewige Inhalte und ewige Haltungen ihren Sinn verlieren, wenn ihre Zeit vorbei ist; daß die Zeit über ein Ewiges hinweggehen kann. Es ist der erste große Kampf der Innerlichkeit gegen die prosaische Niedertracht des äußeren Lebens und der einzige Kampf, in dem es ihr gelungen ist, nicht nur unbefleckt aus dem Kampf herauszugehen, sondern selbst ihren siegreichen Gegner mit dem Glanz ihrer siegreichen, wenn auch freilich selbstironischen Poesie zu umgeben.

„Don Quixote" mußte, wie übrigens fast jeder wahrhaft große Roman, die einzige bedeutende Objektivation seines Typus bleiben. Dieses Ineinander von Poesie und Ironie, von Erhabenheit und Groteske, von Gött-

lichkeit und Monomanie war so stark an den damals vorgefundenen Stand des Geistes gebunden, daß derselbe Typus von Geistesstruktur sich in anderen Zeitaltern anders und niemals mehr mit derselben epischen Bedeutsamkeit zeigen mußte. Die Abenteuerromane, die seine rein künstlerische Form übernommen haben, sind gerade so ideenlos geworden, wie seine unmittelbaren Vorgänger, die Ritterromane. Auch sie haben die einzig fruchtbare Spannung, die transzendentale verloren und sie entweder durch eine rein gesellschaftliche ersetzt oder in einer Abenteuerlust um der Abenteuer willen das bewegende Prinzip der Handlung gefunden. In beiden Fällen war, trotz der wirklich großen Begabung mancher dieser Dichter, einer letzhinigen Trivialität, einer immer stärkeren Annäherung des großen Romans an die Unterhaltungslektüre und dem schließlichen Ankommen in ihr doch nicht zu entgehen. Mit dem immer zunehmenden Prosaisch-Werden der Welt, mit dem Entweichen der aktiven Dämonen, die immer mehr dem dumpfen Widerstand einer ungeformten Masse gegen jede Innerlichkeit die Szene der Kämpfe überlassen, entsteht das Dilemma für die dämonische Verengerung der Seele: entweder jede Beziehung zu dem Komplex „Leben“ oder das unmittelbare Gewurzeltsein in der wahrhaften Ideenwelt aufzugeben.

Den ersten Weg ist das große Drama des deutschen Idealismus gegangen. Der abstrakte Idealismus hat jede, wenn auch noch so inadäquate Beziehung zum Leben verloren; um aus seiner Subjektivität herauszu-

kommen und sich an Kampf und Untergang zu bewähren, bedurfte er der reinen Wesenssphäre des Dramas: für Innerlichkeit und Welt ist das Vorbeihandeln aneinander so groß geworden, daß es sich nur in einer eigens für ihre Zusammenfügung angelegten und konstruierten, dramatischen Wirklichkeit als Totalität gestalten ließ. Der künstlerisch so bedeutende Versuch Kleists im „Michael Kohlhaas“ zeigt, wie sehr für die damalige Weltlage die Psychologie des Helden zur rein individuellen Pathologie, die epische Form zur novellistischen werden mußte. In dieser, wie in jeder dramatischen Formung muß das tiefe Ineinander von Erhabenheit und Groteske verschwinden und einer reinen Erhabenheit Platz machen: die Zuspitzung auf Monomanie und die Übersteigerung der Abstraktion — der Idealismus wird notwendig immer dünner, inhaltsloser, immer stärker ein Idealismus „überhaupt“ — ist so groß, daß die Gestalten ganz an der Grenze der unfreiwilligen Komik wandeln und der kleinste Versuch, sie ironisch zu nehmen, müßte, die Erhabenheit aufhebend, sie in unerfreulich komische Figuren verwandeln. (Brand, Stockmann und Gregers Werle sind erschreckende Beispiele dieser Möglichkeit.) Darum lebt der echtest geborene Enkel Don Quixotes, der Marquis Posa in einer ganz anderen Form als sein Ahnherr, und die künstlerischen Schicksalsprobleme dieser so tief verwandten Seelen haben miteinander gar nichts mehr gemein.

Wenn aber die Verengerung der Seele etwas rein

Psychologisches ist, wenn sie jede sichtbare Beziehung zum Sein der Ideenwelt verloren hat, so ist ihr auch die Fähigkeit, tragender Mittelpunkt einer epischen Totalität zu werden, abhanden gekommen; die Unangemessenheit der Beziehung zwischen Mensch und Außenwelt steigert sich noch an Intensität, aber zu der tatsächlichen Unangemessenheit, die im „Don Quixote" nur das groteske Gegenstück einer stetig geforderten und zu fordernden seinsollenden Angemessenheit war, tritt noch die ideelle hinzu: die Berührung ist eine rein peripherische geworden und der so angelegte Mensch zur notwendigen Nebenfigur, der die Totalität ziert, auszubauen hilft, aber immer nur Baustein ist, nie Mittelpunkt. Die künstlerische Gefahr, die sich aus dieser Lage ergibt, liegt darin, daß das nun zu suchende Zentrum etwas Wertbetontes und Sinnvolles aber die Lebensimmanenz doch nicht Transzendierendes sein muß. Die Veränderung der transzendentalen Einstellung hat also zur künstlerischen Folge, daß die Quelle des Humors nicht mehr dieselbe ist, wie die der Poesie und Erhabenheit. Die grotesk gestalteten Menschen werden entweder zur harmlosen Komik erniedrigt oder die Verengerung ihrer Seele, ihre alles andere vertilgende Konzentration auf einen Punkt des Daseins, der aber nichts mehr mit der Ideenwelt zu tun hat, muß sie zur reinen Dämonie führen; aus ihnen, wenn auch humoristisch behandelte, Vertreter des schlechten Prinzips oder der reinen Ideenlosigkeit machen. Diese Negativität der künstlerisch wichtigsten Gestalten er-

fordert ein positives Gegengewicht und — zum tiefen Unglück des modernen humoristischen Romans — konnte dieses „Positive“ nur die Objektivation einer bürgerlichen Wohlanständigkeit sein. Denn eine wirkliche Beziehung dieses „Positiven“ auf die Ideenwelt müßte die Lebensimmanenz des Sinnes und damit die Romanform sprengen; konnte doch auch Cervantes (und von seinen Nachfolgern etwa Sterne) gerade nur durch die Einheit von Erhabenheit und Humor, von Verengerung der Seele und Beziehung zur Transzendenz die Immanenz herstellen. Hier ist der künstlerische Grund, der die an humoristischen Gestalten so unendlich reichen Romane von Dickens letzten Endes so flach und spießbürgerlich erscheinen läßt: die Notwendigkeit, als Helden Idealtypen einer sich mit der heutigen bürgerlichen Gesellschaft innerlich konfliktlos abfindenden Menschlichkeit zu gestalten, und um ihrer poetischen Wirkung willen, die hierzu erforderlichen Eigenschaften mit dem zweifelhaften, erzwungenen oder für sie inadäquaten Glanz der Poesie zu umhüllen. Darum sind aller Wahrscheinlichkeit nach Gogols „Tote Seelen“ ein Fragment geblieben: es war von vornherein unmöglich für die künstlerisch so glückliche und fruchtbare aber „negative“ Gestalt Tschitschikows ein „positives“ Gegengewicht zu finden; und für das Schaffen einer wahrhaften Totalität, die die echt epische Gesinnung Gogols erfordert hat, war ein solcher Ausgleich unbedingt notwendig: ohne ihn hätte sein Roman keine epische Objektivität, keine epische Wirklichkeit erlangen können,

hätte ein subjektiver Aspekt, eine Satire oder ein Pamphlet bleiben müssen.

Die äußere Welt ist so ausschließlich konventionell geworden, daß sich alles, das Positive wie das Verneinte, das Humorvolle wie das Poetische, nur innerhalb dieser Sphäre abspielt. Das dämonisch Humorvolle ist nichts anderes als die verzerrte Übersteigerung von gewissen Seiten der Konvention oder ihre immanent und darum ebenfalls konventionell bleibende Verneinung oder Bekämpfung; und das „Positive" ist ein sich Abfindenkönnen mit ihr, der Anschein eines organischen Lebens innerhalb der von der Konvention genau bestimmten Grenzen. (Man verwechsle nicht mit dieser geschichtsphilosophisch-materiell bedingten Konventionalität des modernen humoristischen Romans die formgeforderte und darum zeitlose Bedeutung der Konvention in der dramatischen Komödie. Konventionelle Formen des gesellschaftlichen Lebens sind für diese nur formell-symbolische Abschlüsse der intensiv gerundeten, dramatischen Wesenssphäre. Das Heiraten sämtlicher Hauptpersonen, mit Ausnahme der entlarvten Heuchler und Verbrecher, das die großen Komödien abschließt, ist geradeso eine rein symbolische Zeremonie wie der Tod der Helden am Schluß der Tragödie: beide sind nichts als sinnfällige Marksteine der Grenze, die scharfen Konturen, die die statuenhafte Wesenhaftigkeit der dramatischen Form erfordert. Es ist bezeichnend, daß mit dem Erstarken der Konvention im Leben und in der Epik die Komödien immer unkonventionellere Schlüsse erhalten.

„Der zerbrochene Krug“ und der „Revisor“ können noch die alte Form der Entlarvung gebrauchen, die „Parisienne“ — von Hauptmanns oder Shaws Komödien ganz zu schweigen — ist schon gerade so umrißlos und unabgeschlossen, wie die zeitgenössischen, ohne Tod schließenden Tragödien.)

Balzac hat einen völlig anderen Weg zur rein epischen Immanenz eingeschlagen. Für ihn ist die hier bezeichnende, subjektiv-psychologische Dämonie etwas schlechthin Letztes: sie ist das Prinzip jedes wesentlichen, sich in epischen Taten objektivierenden, menschlichen Handelns; ihre inadäquate Beziehung zur objektiven Welt ist zur äußersten Intensität gesteigert, aber diese Steigerung erfährt einen rein immanenten Gegenschlag: die Außenwelt ist eine rein menschliche und ist im wesentlichen von Menschen, die eine ähnliche Geistesstruktur, wenn auch mit ganz anderen Richtungen und Inhalten aufweisen, bevölkert. Dadurch wird diese dämonische Inadäquatheit, diese endlose Reihe von schicksalschweren Vorbeihandeln der Seelen aneinander, zum Wesen der Wirklichkeit; es entsteht jenes merkwürdige, unendliche und unübersichtliche Gewühl von Verflochtenheit der Schicksale und der einsamen Seelen, das das Einzigartige dieser Romane ausmacht. Durch diese paradoxe Homogeneität des Stoffes, die aus der extremen Heterogeneität seiner Elemente entstanden ist, wird die Sinnesimmanenz gerettet. Die Gefahr einer abstrakten, schlechten Unendlichkeit wird durch die große novellistische Konzentration der Begeben-

heiten und ihre derart erreichte, echt epische Bedeutsamkeit aufgehoben.

Dieser endgültige Sieg der Form ist aber nur für jede einzelne Erzählung und nicht für das Ganze der „*Comédie humaine*" errungen. Es ist wahr, seine Vorraussetzungen sind da: die großartige Einheit ihres allesumfassenden Stoffes. Auch ist diese Einheit durch das immer erneute Auftreten und Untertauchen der Gestalten im unendlichen Chaos dieser Erzählungen nicht nur verwirklicht, sondern hat eine Erscheinungsart gefunden, die dem innersten Wesen dieses Stoffes vollständig angemessen ist: die der chaotischen, der dämonischen Irrationalität; und die inhaltliche Erfüllung dieser Einheit ist die der echten, großen Epik: die Totalität einer Welt. Aber diese Einheit ist letzten Endes doch keine rein aus der Form geborene: das, was das Ganze wirklich zum Ganzen macht, ist doch nur das stimmungsmäßige Erleben eines gemeinsamen Lebensgrundes und die Erkenntnis, daß dieses Erleben auf das Wesenhafte des heutigen Lebens auftrifft. Episch gestaltet ist doch nur das einzelne, das Ganze ist nur zusammengefügt; die schlechte Unendlichkeit, die in jedem Teil überwunden wurde, kehrt sich gegen das Ganze als einheitliche epische Gestaltung: ihre Totalität beruht auf Prinzipien, die der epischen Form transzendent sind, auf Stimmung und Erkenntnis, nicht auf Handlung und auf Helden, und kann deshalb nicht in sich vollendet und abgerundet sein. Kein Teil hat vom Ganzen aus gesehen eine wirkliche, organische Notwen-

digkeit der Existenz, es könnte fehlen und dem Ganzen würde nichts abgehen, unzählige neue Teile könnten noch hinzukommen und keine innere Vollständigkeit würde sie als nunmehr überflüssige von sich weisen. Diese Totalität ist die Ahnung eines Lebenszusammenhanges, der hinter jeder einzelnen Erzählung als großer lyrischer Hintergrund fühlbar wird; er ist nicht problematisch und in schweren Kämpfen erfochten, wie der der großen Romane, sondern ist — in seiner lyrischen, das Epische transzendierenden Wesensart — naiv und unproblematisch, aber das, was ihn zur Romantotalität unausreichend macht, gestattet ihm noch viel weniger seine Welt als Epopöe zu konstituieren.

Allen diesen Formungsversuchen ist das Statische der Psychologie gemeinsam, die Verengerung der Seele ist als abstraktes Apriori unveränderlich gegeben. Darum war es natürlich, daß der Roman des neunzehnten Jahrhunderts, mit seinen Tendenzen zu psychologischer Bewegtheit und psychologistischer Auflösung, immer mehr von diesem Typus abkam und die Ursache der Unangemessenheit von Seele und Wirklichkeit in entgegengesetzten Richtungen suchte. Nur ein großer Roman, Pontoppidans „Hans im Glück" stellt den Versuch dar, diese Seelenstruktur zentral zu nehmen und in Bewegung und Entwicklung darzustellen. Durch diese Problemstellung ist eine völlig neue Kompositionsart gegeben: der Ausgangspunkt, das völlig sichere Gebundensein des Subjekts an das transzendente Wesen ist zum Endziel, die dämonische Tendenz der Seele, sie von allem, was

dieser Apriorität nicht entspricht, völlig abzutrennen, zur wirklichen Tendenz geworden. Während im „Don Quixote" der Grund aller Abenteuer die innere Sicherheit des Helden und die inadäquate Haltung der Welt ihr gegenüber war, so daß dem Dämonischen eine positive, treibende Rolle zukam, liegt hier die Einheit von Grund und Ziel verborgen, das Nicht-Entsprechen von Seele und Wirklichkeit wird rätselhaft und scheinbar völlig irrationell, denn die dämonische Verengerung der Seele zeigt sich nur negativ, im Fallen-lassen-Müssen jedes Errungenen, weil es doch nicht „das" ist, was nottut, weil es breiter, empirischer, lebenhafter ist, als was die Seele zu suchen auszog. Während dort die Vollendung des Lebenskreislaufs die bunte Wiederholung desselben Abenteuers und sein Sich-Ausbreiten zum allesenthaltenden Mittelpunkt der Totalität war, hat hier die Bewegung des Lebens eine eindeutige und bestimmte Richtung: zur Reinheit der rein zu sich gekommenen Seele, die aus ihren Abenteuern gelernt hat, daß nur sie selbst — in einer starren Abgeschlossenheit in sich selbst — ihrem tiefsten, alles beherrschenden Instinkte entsprechen kann; daß jeder Sieg über die Wirklichkeit eine Niederlage für die Seele ist, denn er verstrickt sie immer, bis zum Untergang, im Wesensfremden; daß jeder Verzicht auf ein erobertes Stück Wirklichkeit in Wahrheit ein Sieg ist, ein Schritt zur Eroberung des illusionsfrei gewordenen Selbst. Darum steckt die Ironie Pontoppidans darin, daß er seinen Helden überall siegen läßt, daß aber eine dämonische Gewalt ihn zwingt, alles

Errungene als wertlos und uneigentlich anzusehen und es augenblicklich, sobald er es besitzt, fahren zu lassen. Und die merkwürdige innere Spannung entsteht daraus, daß der Sinn dieser negativen Dämonie sich erst am Schluß, bei erreichter Resignation des Helden, zu enthüllen vermag, um dem ganzen Leben eine retrospektive Klarheit der Sinnesimmanenz zu verleihen. Die deutlich gewordene Transzendenz dieses Abschlusses und ihre hier sichtbar werdende prästabilierte Harmonie zu der Seele werfen einen Schein der Notwendigkeit auf jede vorangegangene Verirrung, ja von ihnen aus gesehen, dreht sich die Bewegungsbeziehung von Seele und Welt um: es scheint als ob der Held immer derselbe geblieben wäre und als solcher ruhig in sich ruhend dem Vorbeiziehen der Ereignisse zugesehen hätte; als ob die ganze Handlung nur darin bestanden wäre, daß die Schleier, die diese Seele verhüllten, weggezogen wurden. Der dynamische Charakter der Psychologie wird als bloß scheinbare Dynamik enthüllt, jedoch — und darin liegt die große Meisterschaft Pontoppidans — erst nachdem sie mit ihrem Schein der Bewegung die Reise durch eine bewegte und lebendige Lebenstotalität ermöglicht hat. Daraus entsteht die isolierte Stellung dieses Werkes inmitten der modernen Romane: seine an die Alten gemahnende strenge Handlungsmäßigkeit, seine Abstinenz von jeder bloßen Psychologie; und stimmungsgemäß: die weite Entfernung, die die Resignation als Endgefühl dieses Romans von der enttäuschten Romantik anderer gleichzeitiger Werke besitzt.

2.

Für den Roman des neunzehnten Jahrhunderts ist der andere Typus der notwendig inadäquaten Beziehung zwischen Seele und Wirklichkeit wichtiger geworden: die Unangemessenheit, die daraus entsteht, daß die Seele breiter und weiter angelegt ist als die Schicksale, die ihr das Leben zu bieten vermag. Der entscheidende Strukturunterschied, der sich daraus ergibt, ist, daß es sich hier nicht um ein abstraktes Apriori dem Leben gegenüber handelt, das sich in Taten realisieren will und dessen Konflikte mit der Außenwelt die Fabel ergeben, sondern um eine in sich mehr oder weniger vollendete, inhaltlich erfüllte, rein innerliche Wirklichkeit, die mit der äußeren in Wettbewerb tritt, ein eigenes, reiches und bewegtes Leben hat, das sich in spontaner Selbstsicherheit für die einzig wahre Realität, für die Essenz der Welt hält, und dessen gescheiterter Versuch diese Gleichsetzung zu verwirklichen den Gegenstand der Dichtung abgibt. Es handelt sich hier also um ein konkretes, qualitatives und inhaltliches Apriori der Außenwelt gegenüber, um den Kampf zweier Welten, nicht um den der Wirklichkeit mit dem Apriori überhaupt. Das Auseinanderfallen von Innerlichkeit und Welt wird aber dadurch noch stärker. Das Kosmosartige der Innerlichkeit macht sie in sich ruhend und selbstgenügsam: während der abstrakte Idealismus, um überhaupt existieren zu können, sich in Handlung umsetzen, mit der Außenwelt in Konflikt geraten mußte, scheint hier die Möglichkeit eines Ausweichens nicht von vornherein

ausgeschlossen. Denn ein Leben, das alle Lebensinhalte aus Eigenem hervorzubringen vermag, kann rund und vollendet sein, auch wenn es sich niemals mit der äußeren, der fremden Wirklichkeit berührt. Während also für die psychische Struktur des abstrakten Idealismus eine übermäßige und durch nichts gehemmte Aktivität nach außen hin bezeichnend war, ist hier mehr eine Tendenz zur Passivität vorhanden, die Tendenz äußeren Konflikten und Kämpfen eher auszuweichen, als sie aufzunehmen; die Tendenz alles, was die Seele betrifft, rein in der Seele zu erledigen.

Freilich: in dieser Möglichkeit liegt die entscheidende Problematik dieser Romanform, der Verlust der epischen Versinnbildlichung, die Auflösung der Form in ein nebelhaftes und ungestaltetes Nacheinander von Stimmungen und Reflexionen über Stimmungen, der Ersatz der sinnlich gestalteten Fabel durch psychologische Analyse. Diese Problematik wird noch dadurch gesteigert, daß die Außenwelt, die mit dieser Innerlichkeit in Berührung kommt, dem Verhältnis der beiden entsprechend, vollständig atomisiert oder amorph, jedenfalls aber jedes Sinnes bar sein muß. Sie ist eine ganz von der Konvention beherrschte Welt, die wirkliche Erfüllung des Begriffs der zweiten Natur: ein Inbegriff sinnesfremder Gesetzlichkeiten, von denen aus keine Beziehung zur Seele gefunden werden kann. Damit müssen aber alle gebildeartigen Objektivationen des sozialen Lebens jede Bedeutung für die Seele verlieren. Selbst ihre paradoxe Bedeutung, als notwendiger Schauplatz und Versinn-

lichung der Begebenheiten, bei einer Wesenlosigkeit im letzten Wesenskerne, können sie nicht beibehalten; der Beruf verliert jede Wichtigkeit für das innere Geschick des einzelnen Menschen; Ehe, Familie und Klasse für das ihrer Beziehungen untereinander. Don Quixote wäre undenkbar ohne seine Zugehörigkeit zum Ritterstande und seine Liebe ohne die Anbetungskonvention der Troubadoure; in der „*Comédie humaine*" konzentriert sich und objektiviert sich die dämonische Besessenheit aller Menschen in die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens, und selbst wenn diese in Pontoppidans Roman als für die Seele unwesentlich entlarvt werden, so macht gerade der Kampf um sie — die Einsicht ihrer Unwesentlichkeit und der Kampf um ihr Verwerfen — den Lebensprozeß aus, der die Handlung des Werks erfüllt. Hier aber hat jede dieser Beziehungen von vornherein aufgehört. Denn die Erhebung der Innerlichkeit zu einer völlig selbständigen Welt ist nicht bloß eine seelische Tatsache, sondern ein entscheidendes Werturteil über die Wirklichkeit: diese Selbstgenügsamkeit der Subjektivität ist ihre verzweifelteste Notwehr, das Aufgeben jedes bereits a priori als aussichtslos und nur als Erniedrigung angesehenen Kampfes um ihre Realisierung in der Welt außer ihr.

Diese Stellungnahme ist eine so extreme Steigerung des Lyrischen, daß sie nicht einmal mehr eines rein lyrischen Ausdrucks fähig ist. Denn auch die lyrische Subjektivität erobert für ihre Symbole die Außenwelt; wenn diese auch eine selbstgeschaffene ist, so ist sie

die einzig mögliche, sie steht, als Innerlichkeit, nie polemisch-ablehnend der ihr zugeordneten Außenwelt gegenüber, nie flüchtet sie in sich selbst, um diese zu vergessen, sondern willkürlich erobernd greift sie Bruchstücke aus diesem atomisierten Chaos heraus und verschmilzt sie — alle Ursprünge vergessen machend — in das neu entstandene, lyrische Kosmos der reinen Innerlichkeit. Die epische Innerlichkeit ist aber immer reflektiert, sie realisiert sich in einer bewußten und abstandsvollen Weise, im Gegensatz zur naiven Abstandslosigkeit der echten Lyrik. Darum sind ihre Ausdrucksmittel sekundäre: Stimmung und Reflexion; Ausdrucksmittel, die den scheinbaren Ähnlichkeiten vom Trotz dem Wesen der reinen Lyrik völlig fremd sind. Es ist wahr: Stimmung und Reflexion sind konstitutive Aufbauelemente der Romanform, ihre formelle Bedeutung ist aber gerade dadurch bestimmt, daß in ihnen das regulative Ideensystem, das der ganzen Wirklichkeit zugrunde liegt, offenbar werden kann und durch ihre Vermittlung gestaltet wird; also darin, daß sie eine positive, wenn auch problematische und paradoxe Beziehung auf die Außenwelt haben. Zum Selbstzweck geworden muß ihr undichterischer Charakter kraß und jede Form zersetzend auftreten.

Dieses ästetische Problem ist jedoch in seinen letzten Wurzeln ein ethisches; seine künstlerische Lösung hat deshalb — den Formgesetzen des Romans entsprechend — das Überwinden der ethischen Problematik, die es verursacht, zur Voraussetzung. Die hierarchische Frage

von Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit ist das ethische Problem der Utopie; die Frage, inwiefern ein Besserdenkenkönnen der Welt sich ethisch rechtfertigen läßt, inwiefern darauf, als Ausgangspunkt der Lebensgestaltung, sich ein Leben aufbauen läßt, das rund in sich ist und nicht, wie Hamann sagt, ein Loch bekam, statt ein Ende zu nehmen. Vom Standpunkt der epischen Form ist dieses Problem so zu stellen: kann diese abgeschlossene Korrektur der Wirklichkeit sich in Taten umsetzen, die, unabhängig vom äußeren Gelingen oder Versagen, das Recht des Individuums auf diese Selbstherrlichkeit beweisen; die die Gesinnung, aus der sie getan wurden, nicht kompromittieren? Das rein künstlerische Schaffen einer Wirklichkeit, die dieser Traumwelt entspricht oder ihr wenigstens angemessener ist als die tatsächlich vorgefundene, ist nur eine scheinbare Lösung. Denn die utopische Sehnsucht der Seele ist nur dann eine echtgeborene, nur dann würdig, Mittelpunkt einer Weltgestaltung zu werden, wenn sie bei dem gegenwärtigen Stand des Geistes, oder, was dasselbe besagt, in einer gegenwärtig vorstellbaren und gestaltbaren, vergangenen oder mythischen Welt überhaupt unerfüllbar ist. Ist eine Welt der Erfüllung zu finden, so beweist dies, daß die Unzufriedenheit mit der Gegenwart ein artistisches Mäkeln an dessen äußeren Formen war, eine dekorative Hingezogenheit zu Zeiten, die ein großzügigeres Linienziehen oder eine buntere Farbenpracht ermöglichen. Diese Sehnsucht ist freilich erfüllbar, aber

ihre Erfüllung zeigt ihre innere Leere in der Ideenlosigkeit der Gestaltung auf, wie sie etwa in den so gut erzählten Romanen Walter Scotts zutage tritt. Sonst hilft die Flucht vor der Gegenwart für das entscheidende Problem gar nichts; in der monumentalen oder dekorativen, distanzierten Gestaltung werden dieselben Probleme — oft tiefe und künstlerisch unlösbare Dissonanzen zwischen Gebärde und Seele, zwischen äußerem Geschick und innerem Schicksal schaffend — sichtbar. Salambo oder C. F. Meyers allerdings novellistisch angelegte Romane sind hierfür bezeichnende Beispiele. Das ästhetische Problem, die Verwandlung von Stimmung und Reflexion, von Lyrismus und Psychologie in echt epische Ausdrucksmittel, konzentriert sich deshalb um das ethische Grundproblem, um die Frage der notwendigen und möglichen Tat. Der Menschentypus dieser Seelenstruktur ist seinem Wesen nach eher ein kontemplativer als ein aktiver: seine epische Gestaltung istalso vor das Problem gestellt, wie sich dieses In-sich-Zurückziehen oder zögerndes, rhapsodisches Handeln doch in Taten umzusetzen vermag; ihre Aufgabe ist, den Einheitspunkt von dem notwendigen Dasein und Sosein dieses Typus und von seinem notwendigen Scheitern gestaltend aufzudecken.

Das Vorherbestimmteste des Versagens ist das andere, objektive Hindernis der rein epischen Gestaltung: ob diese Schicksalsbestimmung bejaht oder verneint, beweint oder verhöhnt wird, immer ist die Gefahr einer subjektiv-lyrischen Stellungnahme zu den Geschehnissen an Stelle des normativ-epischen reinen Aufnehmens und Wieder-

gebens viel näherliegend, als es bei einem innerlich weniger von vornherein entschiedenen Kampf der Fall ist. Es ist die Stimmung der Desillusionsromantik, die diesen Lyrismus trägt und ernährt. Eine übersteigerte und überbestimmte Begehrlichkeit des Seinsollenden dem Leben gegenüber und eine verzweifelte Einsicht in die Vergeblichkeit dieser Sehnsucht; eine Utopie, die von vornherein ein schlechtes Gewissen und die Gewißheit der Niederlage hat. Und das Entscheidende an dieser Gewißheit ist ihre unlösbare Verknüpftheit mit dem Gewissen; die Evidenz, daß das Scheitern eine notwendige Folge ihrer eigenen, inneren Struktur ist, daß sie in ihrem besten Wesen und höchsten Werte zu Tode verurteilt ist. Darum ist die Stellungnahme sowohl zu dem Helden wie zu der Außenwelt eine lyrische: die Liebe und die Anklage, die Trauer, das Mitleid und der Hohn.

Die innere Wichtigkeit des Individuums hat den geschichtlichen Gipfelpunkt erreicht: es ist nicht mehr, wie im abstrakten Idealismus, als Träger von transzendenten Welten bedeutsam, sondern trägt ausschließlich in sich selbst seinen Wert, ja die Werte des Seins scheinen die Rechtfertigung ihres Geltens erst aus ihrer subjektiven Erlebtheit, aus ihrer Bedeutung für die Seele des Individuums zu schöpfen.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,
Rien n'est réel que ta danse:
Puisqu' elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
Danse pour le désert et danse l'espace.

(Henri Franck.)

Die Voraussetzung und der Preis dieser maßlosen Erhöhung des Subjekts ist jedoch der Verzicht auf jedwede Rolle in der Gestaltung der äußeren Welt. Die Desillusionsromantik folgt nicht nur zeitlich-geschichtlich auf den abstrakten Idealismus, sie ist auch begrifflich sein Erbe, die geschichtsphilosophisch auf ihn folgende Stufe im apriorischen Utopismus: dort wurde das Individuum, der Träger der utopischen Forderung an die Wirklichkeit, von ihrer rohen Kraft erdrückt; hier ist diese Niederlage die Voraussetzung der Subjektivität. Dort erwuchs aus der Subjektivität das Heldentum der streitbaren Innerlichkeit; hier erhält der Mensch infolge seiner inneren Möglichkeit zum dichterähnlichen Erleben und Lebengestalten die Befähigung zum Helden, zur Zentralgestalt der Dichtung zu werden. Dort sollte die äußere Welt nach dem Vorbilde der Ideale neu geschaffen werden; hier fordert eine sich als Dichtung vollendende Innerlichkeit von der Außenwelt, daß sie sich ihr als geeignetes Material der Selbstgestaltung hingebe. In der Romantik wird der dichterische Charakter jeder Apriorität der Wirklichkeit gegenüber bewußt: das vou der Transzendenz abgeschnittene Ich erkennt in sich die Quelle von allem Seinsollenden und — als notwendige Folge — sich als das einzig würdige Material seiner Verwirklichung. Das Leben wird zur Dichtung, aber damit wird der Mensch zugleich der Dichter seines eigenen Lebens und der Zuschauer dieses Lebens als eines geschaffenen Kunstwerks. Diese Doppeltheit kann nur lyrisch gestaltet werden. Sobald sie in eine zusammen-

hängende Totalität eingestellt ist, wird das Versagenmüssen offenbar: die Romantik wird skeptisch, enttäuscht und grausam sich selbst und der Welt gegenüber: der Roman des romantischen Lebensgefühls ist der der Desillusionsdichtung. Die Innerlichkeit, der jeder Weg zum Sichauswirken versagt ist, staut sich nach innen, kann aber dennoch niemals endgültig auf das für immer Verlorene Verzicht leisten; denn wenn sie es auch wollte, das Leben versagt ihr jede Erfüllung dieser Art: es zwingt ihr Kämpfe und mit ihnen unabwendbare, vom Dichter vorausgesehene, vom Helden vorher empfundene Niederlagen auf.

Aus dieser Sachlage erwächst eine romantische Maßlosigkeit in allen Richtungen. Maßlos wird der innere Reichtum des rein Seelischen zur alleinigen Wesenhaftigkeit erhoben und mit einer gleich maßlosen Unerbittlichkeit das Belanglose seines Daseins im Ganzen der Welt aufgezeigt; die Vereinsamung der Seele, ihr Abgeschnittensein von jedem Halt und jeder Bindung wird ins Maßlose gesteigert und zugleich die Abhängigkeit dieses Seelenzustandes von gerade dieser Weltlage mit schonungslosen Lichtern beleuchtet. Es ist, kompositionell, ein Maximum an Kontinuität erstrebt, denn nur in der durch nichts Äußeres durchbrochenen Subjektivität gibt es eine Existenz; die Wirklichkeit zerfällt jedoch in einander vollkommen heterogene Bruchstücke, die nicht einmal isoliert, wie die Abenteuer in „Don Quixote“ eine sinnlich selbständige Valenz des Daseins besitzen. Sie leben alle nur von der erlebenden Stimmung

Gnaden, aber diese selbe Stimmung wird durch das Ganze in ihrer reflexiven Nichtigkeit enthüllt. So muß hier alles verneint werden, denn jede Bejahung hebt das schwebende Gleichgewicht der Kräfte auf: die Bejahung der Welt gäbe dem ideenlosen Philistertum, dem stumpfen Sichabfindenkönnen mit dieser Wirklichkeit recht und ließe eine wohlfeile und glatte Satire entstehen; und die eindeutige Bejahung der romantischen Innerlichkeit müßte ein formloses Schwelgen in sich eitel bespiegelndem, sich frivol anbetendem, lyrischen Psychologisieren hervorbringen. Aber die beiden Prinzipien der Weltgestaltung sind einander zu feindlich heterogen, um gleichzeitig bejaht zu werden, wie dies in Romanen, die eine Möglichkeit zum Transzendieren auf die Epopöe hin besitzen, der Fall sein kann; und eine Verneinung beider, der einzig gegebene Weg der Gestaltung, erneuert und potenziert die Grundgefahr dieses Romantypus: Selbstauflösung der Form in einen trostlosen Pessimismus. Die notwendige Folge der als Ausdrucksmittel herrschenden Psychologie: die Zersetzung jedes voraussetzungslos-gewissen, menschlichen Wertes, die Aufdeckung seiner letzthinigen Nichtigkeit; und die ebenso notwendige Folge der Herrschaft der Stimmung: die ohnmächtige Trauer über eine an sich wesenlose Welt, das unwirksame und monotone Glänzen einer verwesenden Oberfläche, sind die rein artistischen Seiten dieser Sachlage.

Jede Form muß irgendwo positiv sein, um als Form Substanz zu bekommen. Die Paradoxie des Romans zeigt ihre große Fragwürdigkeit darin, daß die Weltlage

und die Menschenart, die seinen formellen Anforderungen am meisten entgegenkommen, für die er die einzig angemessene Form ist, die Gestaltung vor fast unlösbare Aufgaben stellen. Jacobsens Desillusionsroman, der die Trauer darüber, daß „es so viel sinnlose Feinheit in der Welt gibt“ in wundervollen, lyrischen Bildern ausspricht, zerfällt und zerflattert; und der Versuch des Dichters in dem heldenhaften Atheismus Niels Lyhnes, in dem kühnen Aufsichnehmen seiner notwendigen Einsamkeit, eine verzweifelte Positivität zu finden, wirkt als eine von außerhalb der eigentlichen Dichtung herbeigeholte Hilfe. Denn dieses Leben, das zur Dichtung werden sollte und zum schlechten Fragment wurde, wird in der Gestaltung wirklich zu einem Scherbenberg; die Grausamkeit der Desillusion kann nur den Lyrismus der Stimmungen entwerten, den Menschen und den Geschehnissen kann sie doch keine Substanz und Schwere des Daseins verleihen. Es bleibt eine schöne aber schattenhafte Mischung von Schwelgen und Bitterkeit, von Trauer und Hohn, aber keine Einheit; Bilder und Aspekte, aber keine Lebenstotalität. Und Gontscharows Versuch durch eine positive Kontrastgestalt, die großartig, richtig und tief erschaute Figur Oblomows in eine Totalität einzustellen, mußte ebenfalls mißlingen. Vergebens fand der Dichter für die Passivität dieser Menschenart ein sinnlich so schlagend kräftiges Bild wie das ewige, hilflose Liegenbleiben Oblomows. Vor der Tiefe der Oblomowschen Tragik, der direkt und nur das Eigentliche im Innersten erlebt, jedoch an der

kleinsten äußeren Wirklichkeit kläglich scheitern muß, wird das sieghafte Glück seines starken Freundes Stolz platt und trivial, aber er hat dennoch genügend Kraft und Gewicht um Oblomows Geschick ins Mesquine herabzuziehen: die schauererregende Komik dieser Heterogeneität von Innerem und Äußerem, die der im Bette liegende Oblomow offenbart, verliert mit dem Beginn der eigentlichen Handlung, dem Erziehungswerk des Freundes und dessen Mißlingen immer stärker ihre gestaltete Tiefe und Größe, sie wird immer mehr das gleichgültige Geschick eines von vornherein verlorenen Menschen.

Die größte Diskrepanz zwischen Idee und Wirklichkeit ist die Zeit: der Ablauf der Zeit als Dauer. Das tiefste und erniedrigendste Sich-nicht-bewähren-Können der Subjektivität besteht weniger in dem vergeblichen Kampfe gegen ideenlose Gebilde und deren menschliche Vertreter, als darin, daß sie dem träg-stetigen Ablauf nicht standhalten kann, daß sie von mühsam errungenen Gipfeln langsam aber unaufhaltsam herabgleiten muß, daß dieses unfaßbare, unsichtbar-bewegliche Wesen ihr allen Besitz allmählich entwindet und ihr — unbemerkt — fremde Inhalte aufzwingt. Darum ist es, daß nur die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit der Idee, der Roman die wirkliche Zeit, Bergsons „durée“ in die Reihe seiner konstitutiven Prinzipien aufnimmt. Daß das Drama den Begriff der Zeit nicht kennt, daß jedes Drama den richtig verstandenen drei Einheiten — wobei Einheit der Zeit Herausgehobensein aus dem Ablauf bedeutet — unterworfen

ist, habe ich in anderen Zusammenhängen dargelegt. Die Epopöe kennt allerdings scheinbar die Dauer der Zeit, man denke nur an die zehn Jahre der Ilias und an die der Odyssee. Doch diese Zeit hat ebensowenig eine Realität, eine wirkliche Dauer; die Menschen und die Schicksale bleiben von ihr unberührt; sie hat keine eigene Bewegtheit, und ihre Funktion ist nur die Größe eines Unternehmens oder einer Spannung sinnfällig auszudrücken. Damit der Zuhörer erlebe, was die Einnahme Trojas, was die Wanderungen des Odysseus bedeuten, sind die Jahre notwendig, geradeso wie die große Zahl der Streiter, wie die Erdoberfläche, die durchirrt werden mußte. Aber die Helden erleben die Zeit innerhalb der Dichtung nicht, an ihre innere Wandlung oder Unveränderlichkeit reicht die Zeit nicht heran; ihr Alter haben sie in ihren Charakter aufgenommen, und Nestor ist alt, so wie Helena schön und Agamemnon mächtig ist. Altwerden und Sterben, die schmerzliche Erkenntnis jedes Lebens, besitzen freilich auch die Menschen der Epopöe, aber nur als Erkenntnis; was sie erleben und wie sie es erleben, hat die selige Zeitentrücktheit der Götterwelt. Die normative Einstellung zur Epopöe ist, nach Goethe und Schiller, die zu etwas ganz Vergangenem; eine Zeit also, die hier gegeben ist, ist stillstehend und auf einen Blick zu übersehen. Dichter und Gestalten können sich in ihr nach jeder Richtung hin frei bewegen, sie hat, wie jeder Raum, mehrere Dimensionen und keine Richtung. Und die ebenfalls von Goethe und Schiller statuierte nor-

mative Gegenwärtigkeit des Dramas verwandelt auch nach Gurnemanz' Worten die Zeit in Raum, und erst die vollständige Desorientiertheit der modernen Literatur stellte die unmögliche Aufgabe, Entwicklungen, allmähliche Zeitabläufe dramatisch darstellen zu wollen.

Die Zeit kann erst dann konstitutiv werden, wenn die Verbundenheit mit der transzendentalen Heimat aufgehört hat. So wie die Ekstase den Mystiker in eine Sphäre erhebt, wo jede Dauer und jeder Ablauf aufgehört hat, aus der er nur wegen seiner kreatürlich-organischen Beschränktheit in die Zeitwelt herabsinken muß, so schafft jede Form der innig-sichtbaren Wesensgebundenheit einen Kosmos, der dieser Notwendigkeit a priori entzogen ist. Nur im Roman, dessen Stoff das Suchenmüssen und das Nicht-finden-Können des Wesens ausmacht, ist die Zeit mit der Form mitgesetzt: die Zeit ist das Sichsträuben der bloß lebenhaften Organik wider den gegenwärtigen Sinn, das Verharrenwollen des Lebens in der eigenen, völlig geschlossenen Immanenz. In der Epopöe ist die Lebensimmanenz des Sinnes so stark, daß die Zeit von ihr aufgehoben wird: das Leben zieht als Leben in die Ewigkeit ein, die Organik hat aus der Zeit nur das Blühen mitgenommen und alles Verwelken und Sterben vergessen und hinter sich gelassen. Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit. In der Desillusionsromantik ist die Zeit das depravierende Prinzip: die

Poesie, das Wesentliche muß vergehen, und die Zeit ist es, die dieses Dahinsiechen letzten Endes verursacht. Darum ist hier jeder Wert auf der Seite des unterliegenden Teiles, der, weil er dahinschwindet, den Charakter der verwelkenden Jugend erhält, und alle Roheit und ideenlose Härte sind auf der Seite der Zeit. Und nur als nachträgliche Korrektur dieser einseitig lyrischen Bekämpfung der siegenden Macht wendet sich die Selbstironie gegen das versinkende Wesen: in einem neuen, nunmehr verwerflichen Sinn erhält es nochmals das Attribut der Jugendlichkeit: das Ideal erscheint als konstitutiv nur für den Zustand der seelischen Unreife. Aber die Gesamtanlage des Romans muß schief werden, wenn in diesem Kampf Wert und Unwert so scharf getrennt zwischen den beiden Seiten verteilt werden. Die Form kann ein Lebensprinzip nur dann wirklich verneinen, wenn sie es apriorisch aus ihrem Bereich auszuschließen vermag; muß sie es in sich aufnehmen, so ist es für sie positiv geworden: die Verwirklichung des Wertes hat es dann nicht nur in seinem Widerstand, sondern auch in seiner eigentlichen Existenz zur Voraussetzung.

Denn die Zeit ist die Fülle des Lebens, wenn auch die Fülle der Zeit das Sichaufheben des Lebens und mit ihm der Zeit ist. Und das Positive, die Bejahung, die die Form des Romans, jenseits von aller Trostlosigkeit und Trauer seiner Inhalte ausspricht, ist nicht nur der ferne dämmernde Sinn, der sich hinter dem gescheiterten Suchen in mattem Glanze erhellt, sondern

die Fülle des Lebens, die gerade in der vielfältigen Vergeblichkeit des Suchens und des Kämpfens offenbar wird. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: sein Trostgesang erklingt aus der ahnenden Einsicht, daß überall Keime und Fußspuren des verlorenen Sinnes sichtbar werden; daß der Widersacher aus der selben verlorenen Heimat stammt, wie der Ritter des Wesens; daß dem Leben deshalb die Immanenz des Sinnes verlorengehen mußte, damit sie überall gleich gegenwärtig sei. So wird die Zeit zum Träger der hohen, epischen Poesie des Romans: sie ist unerbittlich existent geworden, und niemand vermag der eindeutigen Richtung ihres Stromes nunmehr entgegenzuschwimmen, noch seinen unvorhergesehenen Lauf mit den Dämmen der Aprioritäten zu regeln. Aber es bleibt ein resigniertes Gefühl lebendig: dies alles muß von irgendwoher kommen und es muß nach irgendwohin gehen; mag die Richtung auch keinen Sinn verraten, immerhin ist es eine Richtung. Und aus diesem resigniert-mannbaren Gefühl entsteigen die episch echtgeborenen, weil Taten erweckenden und aus Taten entsprossenen Zeiterlebnisse: die Hoffnung und die Erinnerung; Zeiterlebnisse, die zugleich Überwindungen der Zeit sind: ein Zusammensehen des Lebens als geronnene Einheit *ante rem* und sein zusammensehendes Erfassen *post rem*. Und wenn das naiv-selige Erlebnis des *in re* dieser Form und ihren gebärenden Zeiten versagt sein muß, wenn diese Erlebnisse auch zur Subjektivität und zum Reflexivbleiben verurteilt sind, das gestaltende Gefühl des Sinn-

erfassens kann ihnen nicht genommen werden; sie sind die Erlebnisse der größten Wesensnähe, die dem Leben einer von Gott verlassenen Welt gegeben sein können.

Ein solches Zeiterlebnis liegt Flauberts „*Education sentimentale*“ zugrunde, und sein Fehlen, das einseitig negative Fassen der Zeit ließ letzten Endes die anderen, großangelegten Romane der Desillusion scheitern. Von allen großen Werken dieses Typus ist die „*Education sentimentale*“ scheinbar am wenigsten komponiert, es wird hier gar kein Versuch gemacht, daß Zerfallen der äußeren Wirklichkeit in heterogene, morsche und fragmentarische Teile durch irgendeinen Prozeß der Vereinheitlichung zu überwinden, noch die fehlende Verbindung und die sinnliche Valenz durch lyrische Stimmungsmalerei zu ersetzen: hart, abgebrochen und isoliert stehen die einzelnen Bruchstücke der Wirklichkeit nebeneinander da. Und die Zentralgestalt wird weder durch Beschränkung der Personenzahl und straffe Komposition auf den Mittelpunkt hin, noch durch das Hervorheben ihrer die anderen überragenden Persönlichkeit bedeutsam gemacht: das innere Leben des Helden ist gerade so brüchig wie seine Umwelt, und seine Innerlichkeit besitzt keine lyrische oder hohnvolle Macht des Pathos, die sie dieser Geringfügigkeit entgegensetzen könnte. Und dennoch ist dieser für alle Problematik der Romanform typischste Roman des neunzehnten Jahrhunderts, in der durch nichts gemilderten Trostlosigkeit seines Stoffes, der einzige, der die wahre epische Objektivität

und durch sie die Positivität und bejahende Energie einer geleisteten Form erreicht hat.

Es ist die Zeit, die diese Überwindung möglich macht. Ihr ungehemmtes und ununterbrochenes Strömen ist das vereinigende Prinzip der Homogeneität, das alle heterogenen Stücke abschleift und miteinander in eine — freilich irrationale und unaussprechliche — Beziehung bringt. Sie ist es, die die planlose Wirrnis der Menschen ordnet und ihr den Anschein einer aus sich blühenden Organik verleiht: ohne sonst sichtbaren Sinn tauchen Gestalten auf und ohne einen Sinn sichtbar zu machen, tauchen sie wieder unter, knüpfen Beziehungen mit den anderen an und brechen diese wieder ab. Aber in dieses sinnesfremde Werden und Vergehen, das vor den Menschen da war und sie überdauert, sind die Gestalten nicht einfach eingebettet. Jenseits von Geschehnissen oder Psychologie gibt es ihnen die eigentliche Qualität ihres Daseins: wie zufällig immer das Auftreten einer Gestalt pragmatisch und psychologisch sei, sie taucht aus einer existenten und erlebten Kontinuität auf, und die Atmosphäre dieses Getragenseins vom einmaligen und einzigen Lebensstrom hebt die Zufälligkeit ihrer Erlebnisse und die Isoliertheit der Geschehnisse, in denen sie figuriert, auf. Das Lebensganze, das alle Menschen trägt, wird dadurch etwas Dynamisches und Lebendiges: die große Zeiteinheit, die dieser Roman umfaßt, die die Menschen in Generationen gliedert und ihre Taten einem geschichtlich-sozialen Komplex zuweist, ist nicht ein abstrakter Be-

griff, nicht eine gedanklich nachkonstruierte Einheit, wie die des Ganzen der „*Comédie humaine*“, sondern etwas an und für sich Existentes, ein konkretes und organisches Kontinuum. Nur ist dieses Ganze insofern ein wahres Abbild des Lebens, daß auch ihm gegenüber jedes Wertsystem der Ideen regulativ bleibt, daß die Idee, die ihm immanent innewohnt, nur die der eigenen Existenz, die des Lebens überhaupt ist. Aber diese Idee, die die Ferne der wahren, im Menschen zum Ideal gewordenen Ideensysteme noch krasser aufzeigt, nimmt dem Scheitern aller Bestrebungen ihre trockene Trostlosigkeit: alles was geschieht ist sinnlos, brüchig und trauervoll, es ist aber immer durchstrahlt von der Hoffnung oder von der Erinnerung. Und die Hoffnung ist hier kein vom Leben isoliertes, abstraktes Kunstwerk, das durch sein Scheitern am Leben entweiht und beschmutzt wird; sie ist selbst ein Teil des Lebens, das sie, sich daran anschmiegend, und es schmückend, zu meistern versucht, wovon sie jedoch immer abgleiten muß. Und in der Erinnerung verwandelt sich dieser stete Kampf zu einem interessanten und unbegreiflichen Weg, der jedoch mit unzerreißbaren Fäden an den gegenwärtigen, an den erlebten Augenblick gebunden ist. Und dieser Augenblick ist so reich von der zugleitenden und hinweggleitenden Dauer, als deren Stauung er einen Moment des bewußten Schauens bietet, daß sich dieser Reichtum auch dem Vergangenen und Verlorenen mitteilt, ja damals unbemerkt Vorbeigegangenes mit dem Wert des Erlebens ziert. So ist,

in merkwürdiger und melancholischer Paradoxie, das Gescheitertsein das Moment des Werts; das Denken und Erleben dessen, was das Leben versagt hat, die Quelle, der die Fülle des Lebens zu entströmen scheint. Es ist die völlige Abwesenheit jeder Sinneserfüllung gestaltet, aber die Gestaltung erhebt sich zur reichen und runden Erfülltheit einer wirklichen Lebenstotalität.

Das ist das wesentlich epische dieses Gedächtnisses. Im Drama (und in der Epopöe) existiert das Vergangene nicht oder ist vollkommen gegenwärtig. Da diese Formen den Zeitablauf nicht kennen, gibt es in ihnen keinen Qualitätsunterschied des Erlebens zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem; die Zeit besitzt keine wandelschaffende Macht, nichts wird von ihr in seiner Bedeutung verstärkt oder abgeschwächt. Das ist der formelle Sinn der von Aristoteles aufgezeigten, typischen Szenen der Enthüllungen und der Erkennungen: etwas ist den Helden des Dramas pragmatisch unbekannt, nun tritt es in ihren Gesichtskreis ein und sie müssen in der dadurch veränderten Welt anders handeln, als sie es wollten. Aber das neu Hinzutretende ist durch keine Zeitperspektive blasser geworden, es ist dem gegenwärtigen völlig gleichartig und gleichwertig. So verändert der Zeitablauf auch in der Epopöe nichts: Hebbel konnte das rein dramatische Nicht-vergessen-Können, die Vorbedingung der Rache bei Kriemhild und Hagen, unverändert aus dem Nibelungenlied übernehmen, und jeder Gestalt der „*Divina Commedia*“ steht das in ihr Lebendige ihres irdischen Lebens so

gegenwärtig vor der Seele, wie der mit ihr sprechende Dante, wie der Ort der Strafe oder der Gnade, wohin sie heimgelangt ist. Für das lyrische Vergangenheitserlebnis ist nur die Veränderung wesentlich. Die Lyrik kennt kein als Gegenstand gestaltetes Objekt, das entweder in dem luftleeren Raum der Zeitlosigkeit oder in der Atmosphäre des Ablaufs stehen könnte: sie gestaltet den Prozeß des Erinnerns oder des Vergessens, und das Objekt ist nur eine Veranlassung für das Erlebnis.

Nur in dem Roman und in einzelnen, ihm angenäherten, epischen Formen kommt eine schöpferische, den Gegenstand treffende und ihn umwandelnde Erinnerung vor. Das echt Epische dieses Gedächtnisses ist die erlebende Bejahung des Lebensprozesses. Die Dualität von Innerlichkeit und Außenwelt kann hier für das Subjekt aufgehoben werden, wenn es die organische Einheit seines ganzen Lebens als das Gewachsensein seiner lebendigen Gegenwart aus dem, in der Erinnerung zusammengedrängten, vergangenen Lebensstrome erblickt. Die Überwindung der Dualität, also das Treffen und Einbeziehen des Objekts, macht dieses Erlebnis zum Element einer echt epischen Form. Die stimmungshafte Pseudolyrik des Desillusionsromans zeigt sich vor allem darin, daß im erinnernden Erleben Objekt und Subjekt deutlich geschieden sind: die Erinnerung erfaßt vom Standpunkt der gegenwärtigen Subjektivität die Diskrepanz, die zwischen dem Objekt, wie es in Wirklichkeit war, und zwischen seinem vom Subjekte als

Ideal erhofften Vorbild gesetzt ist. Das Spitze und Unerfreuliche einer solchen Gestaltung stammt also nicht so sehr aus der Trostlosigkeit des gestalteten Inhalts, wie aus der stehengelassenen Dissonanz in der Form; daraus, daß das Objekt des Erlebnisses sich nach den Formgesetzen des Dramas aufbaut, während die es erlebende Subjektivität eine lyrische ist. Drama, Lyrik und Epik stehen aber nicht — in welcher Hierarchie immer gedacht — als Thesis, Antithesis und Synthesis in einem dialektischen Prozesse, sondern jedes von ihnen ist eine, jeder anderen qualitativ völlig heterogene Art der Weltgestaltung. Die Posivität jeder Form ist also die Erfüllung ihrer eigenen Strukturgesetze; die Lebensbejahung, die als Stimmung von ihr auszugehen scheint, ist nichts anderes als die Auflösung ihrer formgeforderten Dissonanzen, die Bejahung ihrer eigenen, formgeschaffenen Substanz. Die objektive Struktur der Romanwelt zeigt eine heterogene, nur von regulativen Ideen geregelte Totalität, deren Sinn nur aufgegeben aber nicht gegeben ist. Darum ist die in der Erinnerung aufdämmernde aber erlebte Einheit von Persönlichkeit und Welt, in ihrer subjektiv-konstitutiven, objektiv-reflexiven Wesensart das tiefste und echteste Mittel, die von der Romanform geforderte Totalität zu leisten. Es ist die Heimkehr des Subjekts in sich selbst, die in diesem Erlebnis offenbar wird, so wie die Ahnung und die Forderung dieser Heimkehr den Hoffnungserlebnissen zugrunde liegt. Diese Heimkehr ist es, die alles Angefangene, Abgebrochene und Fallengelassene nach-

träglich zu Taten rundet; in der Stimmung ihres Erlebens wird der lyrische Charakter der Stimmung überwunden, weil auf die Außenwelt, auf die Lebenstotalität bezogen; und die Einsicht, die diese Einheit erfaßt, erhebt sich, wegen dieser Objektsbeziehung, aus ihrer zersetzenden Analytik: sie wird das ahnend-intuitive Erfassen des unerreichten und darum unaussprechbaren Lebenssinnes, der deutlich gewordene Kern aller Taten.

Es ist eine natürliche Folge der Paradoxie dieser Kunstart, daß die ganz großen Romane eine gewisse Tendenz zum Transzendieren auf die Epopöe hin haben. Die „*Education sentimentale*" ist hier die einzige, wirkliche Ausnahme und ist darum für die Form des Romans am meisten vorbildlich. In der Gestaltung des Zeitablaufs und seiner Beziehung zum künstlerischen Zentrum des ganzen Werkes zeigt sich diese Tendenz am deutlichsten. Pontoppidans „Hans im Glück", der vielleicht von allen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts dem großen Gelingen Flauberts am nächsten steht, bestimmt das Ziel, dessen Erreichen seine Lebenstotalität begründet und abrundet, zu inhaltlich konkretisiert und zu wertbetont, als daß vom Ende aus diese vollendete, wirklich epische Einheit entstehen könnte. Zwar ist auch für ihn der Weg mehr als eine unumgängliche Erschwerung des Ideals; er ist der notwendige Umweg, ohne dessen Durchschreiten das Ziel leer und abstrakt bliebe und das Erreichen darum seinen Wert verlöre. Aber er hat seinen Wert doch nur in Bezug auf dieses bestimmte Ziel, und der Wert, der so entsteht, ist doch nur der

des Gewachsenseins und nicht der des Wachstums selbst. Sein Zeiterleben hat also eine leise Neigung zum Transzendieren auf das Dramatische, auf das richtende Scheiden vom Wertgetragenen und Sinnverlassenen, das zwar mit bewundernswertem Takt überwunden wird, dessen Spuren, jedoch als nicht ganz aufgehobene Dualitäten, doch nicht vertilgt werden können.

Der abstrakte Idealismus und seine innige Beziehung zur zeitjenseitigen, transzendenten Heimat machen diese Gestaltungsart notwendig. Darum muß das größte Werk dieses Typus, der „Don Quixote" noch stärker, und zwar seinen formellen und geschichtsphilosophischen Grundlagen nach, zur Epopöe transzendieren. Die Geschehnisse im „Don Quixote" sind fast zeitlos, eine bunte Reihe von isolierten und in sich vollendeten Abenteuern, und das Ende vollendet zwar das Ganze dem Prinzip und dem Problem nach, krönt aber doch nur das Ganze und nicht die konkrete Gesamtheit der Teile. Das ist das Eposartige des „Don Quixote", seine wundervolle, atmosphärenfreie Härte und Heiterkeit. Es ist freilich nur das Gestaltete selbst, das in dieser Weise aus dem Zeitablauf in reinere Gegenden emporragt, der Lebensgrund selbst, der es trägt, ist nicht zeitlos-mythisch, sondern aus dem Ablauf der Zeit entstanden und vermittelt die Spuren dieser Abstammung jeder Einzelheit. Nur daß die Strahlen des wahnsinnig dämonischen Gesichertseins in der nicht existenten, transzendenten Heimat die Schatten und die Abschattungen dieser Geburt auffangen, und alles mit

den scharfen Konturen ihres Lichts umreißen. Vergessen machen können sie es aber nicht, denn diesem einmaligen und einzigen Überwinden der Zeitenschwere verdankt ja das Werk seine unwiederholbare Mischung von herbster Heiterkeit und mächtiger Melancholie. Wie in allen anderen Punkten hat nicht der naive Dichter Cervantes die ihm unbekannten Gefahren seiner Form überwunden und eine unwahrscheinliche Vollendung gefunden, sondern der intuitive Visionär des nicht wiederkehrenden geschichtsphilosophischen Augenblicks. Seine Vision erwuchs an dem Punkt, wo zwei Weltepochen sich schieden, erkannte und begriff sie und erhob die verworrenste und verlorenste Problematik in die Lichtsphäre der ganz aufgegangenen, ganz zur Form gewordenen Transzendenz. Die Vorfahren und die Erben seiner Form, der Ritterepik und des Abenteuerromans, zeigen die Gefahr dieser Form, die aus ihrem Transzendieren zur Epopöe, aus ihrem Nichtgestaltenkönnen der *durée* entspringt: die Trivialität, die Tendenz zur Unterhaltungslektüre. Es ist dies die notwendige Problematik dieses Romantypus, so wie das Zerfallen, die Formlosigkeit, wegen des Nicht-bewältigen-Könnens der überschweren und überstark existenten Zeit die Gefahr der anderen Art, des Desillusionsromans ist.

3.

„Wilhelm Meister“ steht ästhetisch wie geschichtsphilosophisch zwischen diesen beiden Typen der Gestaltung: sein Thema ist die Versöhnung des proble-

matischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Versöhnung kann und darf nicht ein Sichabfinden, noch eine von vornherein bestehende Harmonie sein, die würde ja zu dem bereits charakterisierten Typus des modernen humoristischen Romans führen, nur daß dabei dem dort notwendigen Übel die Hauptrolle zufiele. (Freytags „Soll und Haben“ ist ein Schulbeispiel für diese Objektivation der Ideenlosigkeit und des antipoetischen Prinzips.) Menschentypus und Handlungsstruktur sind also hier von der formalen Notwendigkeit bedingt, daß die Versöhnung von Innerlichkeit und Welt problematisch aber möglich ist; daß sie in schweren Kämpfen und Irrfahrten gesucht werden muß, aber doch gefunden werden kann. Darum steht die hier in Betracht kommende Innerlichkeit zwischen beiden vorher analysierten Typen: ihre Beziehung zur transzendenten Ideenwelt ist eine lose, subjektiv wie objektiv gelockerte, aber die rein auf sich gestellte Seele rundet ihre Welt nicht zu einer in sich vollendeten oder vollendet seinsollenden Wirklichkeit ab, die als Postulat und wetteifernde Macht der äußeren gegenüber auftritt, sondern trägt als Zeichen der entfernteren aber noch nicht erloschenen Verknüpftheit mit der transzendentalen Ordnung eine Sehnsucht nach einer diesseitigen Heimat in sich, die dem — im Positiven unklaren, im Ablehnen eindeutigen — Ideal entspricht. Diese Innerlichkeit ist also einerseits ein breiter und deshalb milder, schmiegsamer, konkreter gewordener Idealismus und anderseits

eine solche Erweiterung der Seele, die sich handelnd, auf die Wirklichkeit einwirkend und nicht kontemplativ ausleben will. So steht diese Innerlichkeit in der Mitte zwischen Idealismus und Romantik und wird, in sich eine Synthese und Überwindung beider versuchend, von beiden als Kompromiß abgelehnt.

Aus dieser durch das Thema gegebenen Möglichkeit, in der sozialen Realität handelnd zu wirken, folgt, daß die Gliederung der Außenwelt, Beruf, Stand, Klasse usw. als Substrat des sozialen Handelns für den hier in Betracht kommenden Menschentypus von entscheidender Bedeutung ist. Das Ideal, das in diesen Menschen lebt und ihre Taten bestimmt, hat deshalb zum Inhalt und Ziel: in den Gebilden der Gesellschaft Bindungen und Erfüllungen für das Innerlichste der Seele zu finden. Damit ist aber, wenigstens postulativ, die Einsamkeit der Seele aufgehoben. Diese Wirksamkeit setzt eine menschliche und innerliche Gemeinschaft, ein Verständnis und ein Zusammenwirkenkönnen in bezug auf das Wesentliche zwischen den Menschen voraus. Diese Gemeinschaft ist jedoch weder das naiv-selbstverständliche Gewurzeltsein in gesellschaftlichen Bindungen und die naturhafte Solidarität des Zusammengehörens, die daraus entsteht (wie in den alten Epopöen), noch ein mystisches Gemeinschaftserlebnis, das die einsame Individualität als etwas Vorläufiges, Erstarrtes und Sündhaftes vor dem plötzlich aufzuckenden Licht dieser Erleuchtung vergißt und hinter sich läßt, sondern ein gegenseitiges Sichabschleifen und Aneinandergewöhnen

von früher einsamen und eigensinnig auf sich beschränkten Persönlichkeiten; die Frucht einer reichen und bereichernden Resignation, die Krönung eines Erziehungsprozesses, eine errungene und erkämpfte Reife. Der Inhalt dieser Reife ist ein Ideal der freien Menschlichkeit, die alle Gebilde des gesellschaftlichen Lebens als notwendige Formen menschlicher Gemeinschaft begreift und bejaht, zugleich jedoch in ihnen nur die Veranlassung zum Auswirken dieser wesentlichen Substanz des Lebens erblickt, sie also nicht in ihrem staatlich-rechtlichen, starren Fürsichsein, sondern als notwendige Instrumente über sie hinausgehender Ziele sich aneignet. Das Heldentum des abstrakten Idealismus und die reine Innerlichkeit der Romantik werden deshalb als relativ berechtigte, aber nur als zu überwindende und der verinnerlichten Ordnung eingefügte Tendenzen zugelassen; an und für sich erscheinen sie als geradeso verwerflich und zum Untergange verurteilt, wie das Sichabfinden mit jeder noch so ideenlosen äußeren Ordnung, nur weil sie die gegebene Ordnung ist: wie das Philistertum.

Eine solche Struktur der Beziehung zwischen Ideal und Seele relativiert die Zentralstellung des Helden: sie ist eine zufällige; der Held wird aus der unbegrenzten Zahl der Gleichstrebenden nur darum herausgegriffen und in den Mittelpunkt gestellt, weil gerade sein Suchen und Finden die Gesamtheit der Welt am deutlichsten offenlegt. Aber in dem Turm, wo Wilhelm Meisters Lehrjahre aufgezeichnet sind, stehen — unter sehr vielen anderen — auch die von Jarno und Lothario

und weiteren Mitgliedern des Bundes, und der Roman selbst enthält, in den Erinnerungen der Stiftsdame, eine ausgeführte Parallele des Erziehungsschicksals. Freilich kennt auch der Desillusionsroman diese zufällige Zentralität der Hauptgestalt (während der abstrakte Idealismus notwendigerweise mit einem, von seiner Einsamkeit gekennzeichneten und in den Mittelpunkt gestellten Helden arbeiten muß), dies ist jedoch nur ein Mittel mehr für das Aufzeigen der depravierenden Wirklichkeit: in dem Scheiternmüssen jeder Innerlichkeit ist jedes Einzelschicksal nur eine Episode, und die Welt stellt sich aus der unendlichen Anzahl von solchen, einander heterogen, einsamen Episoden zusammen, die nur das Scheiternmüssen als gemeinsames Schicksal miteinander teilen. Hier jedoch ist die weltanschauliche Grundlage dieser Relativität das Gelingenkönnen der auf ein gemeinsames Ziel gerichteten Bestrebungen; die einzelnen Gestalten werden durch diese Gemeinschaft des Schicksals innig miteinander verbunden, während im Desillusionsroman die Parallelität der Lebenskurve die Einsamkeit der Menschen nur noch steigern mußte.

Darum wird hier auch zwischen dem ganz auf das Handeln Gerichtetsein des abstrakten Idealismus und der zur Kontemplation gewordenen, rein inneren Handlung der Romantik ein Mittelweg gesucht. Die Humanität, als Grundgesinnung dieses Gestaltungstypus, erfordert ein Gleichgewicht von Aktivität und Kontemplation, von Einwirkenwollen auf die Welt und Aufnahmefähigkeit ihr gegenüber. Man hat diese Form

Erziehungsroman genannt. Mit Recht, denn seine Handlung muß ein auf ein bestimmtes Ziel gerichteter, bewußter und geleiteter Prozeß sein, die Entwicklung von Eigenschaften in den Menschen, die ohne ein derartiges, tätiges Eingreifen von Menschen und glücklichen Zufällen, niemals in ihnen zur Blüte gekommen wären; denn das auf diese Weise Erreichte ist selbst etwas für andere Bildendes und Förderndes, selbst ein Erziehungsmittel. Die Handlung, die von diesem Ziel bestimmt ist, hat eine gewisse Ruhe des Gesichertseins. Aber es ist nicht die aprioristische Ruhe einer gebundenen Welt; es ist der zielbewußte und zielsichere Wille zur Bildung, der diese Atmosphäre der letzten Gefahrlosigkeit schafft. An und für sich ist diese Welt durchaus nicht frei von Gefahr. Man muß ganze Reihen von Menschen, wegen ihrer Unfähigkeit zur Anpassung, untergehen und andere, wegen ihres vorschnellen und bedingungslosen Kapitulierens vor jeder Wirklichkeit, verdorren und vertrocknen sehen, um die Gefahr, der jeder ausgesetzt ist und gegen die es wohl für jeden einen Weg der individuellen Rettung, nicht aber der apriorischen Erlöstheit gibt, zu ermessen. Aber es gibt solche Wege, und man sieht eine ganze Gemeinschaft von Menschen — einander helfend, wenn auch dabei mitunter Irrtümer und Verwirrungen stiftend — diese Wege siegreich zu Ende gehen. Und was für viele wirklich geworden ist, muß für alle, wenigstens der Möglichkeit nach, offen stehen.

So stammt das kräftige und gesicherte Grundgefühl dieser Romanform aus dem Relativieren ihrer Zentral-

gestalt, das wieder von dem Glauben an die Möglichkeit gemeinsamer Schicksale und Lebensgestaltungen bedingt ist. Sobald dieser Glaube verschwindet — was formal ausgedrückt soviel bedeutet: sobald die Handlung sich aus den Schicksalen eines einsamen Menschen aufbaut, der durch die, scheinbaren oder wirklichen, Gemeinschaften nur hindurchgeht, aber dessen Geschick nicht in sie mündet — muß sich die Art der Gestaltung wesentlich ändern und sich dem Typus des Desillusionsromans nähern. Denn die Einsamkeit ist hier weder zufällig noch gegen das Individuum zeugend, sie bedeutet vielmehr, daß der Wille zum Wesentlichen aus der Welt der Gebilde und der Gemeinschaften hinausführt, daß eine Gemeinschaft nur auf der Oberfläche und auf dem Boden des Kompromisses möglich ist. Wird hierdurch zwar auch die Zentralgestalt problematisch, so liegt ihre Problematik nicht in ihren sogenannten „falschen Tendenzen", sondern eben darin, daß sie ihr Innerlichstes in der Welt überhaupt realisieren wollte. Das Erziehungsmäßige, das dieser Form doch bleibt und das sie vom Desillusionsroman scharf unterscheidet, ist, daß das schließliche Ankommen des Helden in eine resignierte Einsamkeit nicht einen völligen Zusammenbruch oder ein Beschmutztwerden aller Ideale bedeutet, sondern die Einsicht in die Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Welt, eine handelnde Verwirklichung der Einsicht in diese Dualität: das Sichabfinden mit der Gesellschaft im resignierten Aufsichnehmen ihrer Lebensformen und das Insichabschließen und Fürsich-

bewahren der nur in der Seele realisierbaren Innerlichkeit. Die Gebärde des Ankommens drückt den gegenwärtigen Weltzustand aus, ist aber weder ein Protest dagegen noch seine Bejahung: nur ein verstehendes Erleben; ein Erleben, das gegen beide Seiten gerecht zu werden bestrebt ist und das in dem Sich-nicht-auswirken-Können der Seele in der Welt nicht nur die Wesenlosigkeit dieser, sondern auch die innere Schwäche jener erblickt. Freilich sind in den meisten Einzelfällen die Grenzen zwischen diesem nachgoetheschen Typus des Erziehungsromans und dem der Desillusionsromantik oft gleitend. Die erste Fassung des „Grünen Heinrich" zeigt dies vielleicht am deutlichsten, während die endgültige klar und bestimmt diesen formgeforderten Weg einschlägt. Aber die, wenn auch überwindbare, Möglichkeit eines solchen Gleitens zeigt die eine große Gefahr auf, die diese Form von ihrer geschichtsphilosophischen Grundlage aus bedroht: die Gefahr einer nicht vorbildlichen, nicht zum Symbol gewordenen Subjektivität, die die epische Form sprengen muß. Denn bei dieser Voraussetzung sind möglicherweise sowohl Held wie Schicksal etwas bloß Persönliches, und das Ganze wird zu einem memoirenartig erzählten Privatgeschick, wie es einem bestimmten Menschen gelungen ist, sich mit der ihm gegebenen Umwelt auseinanderzusetzen. (Der Desillusionsroman gleicht die gesteigerte Subjektivität der Menschen durch die erdrückend-gleichmachende Allgemeinheit des Schicksals aus.) Und diese Subjektivität ist unaufhebbarer als die des erzählenden

Tones: sie gibt allem Dargestellten — selbst wenn die technische Gestaltung aufs vollendetste objektiviert ist — den fatalen, belanglosen und kleinlichen Charakter des bloß Privaten; es bleibt ein Aspekt, der um so unangenehmer die Totalität vermissen läßt, weil er in jedem Moment mit dem Anspruch eine solche zu gestalten, auftritt. Der weitaus größte Teil der modernen Erziehungsromane ist dieser Gefahr rettungslos verfallen.

Die Struktur der Menschen und Schicksale im „Wilhelm Meister“ bestimmt den Aufbau ihrer sozialen Umwelt. Auch hier handelt es sich um einen Zwischenzustand: die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens sind nicht Abbilder einer feststehenden und sicheren, transzendenten Welt, noch in sich selbst eine abgeschlossene und klar gegliederte Ordnung, die sich zum Selbstzweck substanziert; denn dann wäre ja das Suchen und die Möglichkeit der Verirrung aus dieser Welt ausgeschlossen. Aber sie bilden auch keine amorphe Masse, denn sonst müßte die auf Ordnung gerichtete Innerlichkeit in ihrem Bereich immer heimatlos bleiben und das Erreichen des Zieles wäre von vornherein undenkbar. Die soziale Welt muß deshalb zu einer Welt der Konvention werden, die aber eine Durchdringung von dem lebendigen Sinn teilweise zugänglich ist.

Damit tritt ein neues Prinzip der Heterogeneität in die Außenwelt ein: die irrationale und nicht rationalisierbare Hierarchie der verschiedenen Gebilde und Schichten von Gebilden nach ihrer Durchdringbarkeit von dem Sinn, der in diesem Fall nicht etwas Objektives be-

deutet, sondern die Möglichkeit einer Auswirkung der Persönlichkeit. Die Ironie als Gestaltungsfaktor wächst hier zu ganz entscheidender Bedeutung, da an und für sich keinem Gebilde der Sinn weder zugesagt noch abgesprochen werden kann, da diese ihre Eignung oder Untauglichkeit von vornherein gar nicht deutlich zu machen ist, sondern nur in der Wechselwirkung mit dem Individuum hervortreten darf; diese notwendige Zweideutigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß es bei den einzelnen Wechselwirkungen gar nicht feststellbar ist, ob die Angemessenheit oder Unangemessenheit der Gebilde an das Individuum ein Sieg oder ein Scheitern von diesem ist oder gar ein Gericht über das Gebilde. Aber diese ironische Bejahung der Wirklichkeit — denn dieses Schweben ergießt einen Glanz selbst über das Ideenverlassenste — ist doch nur ein Zwischenstadium: die Vollendung des Erziehungswerkes muß notwendigerweise bestimmte Teile der Wirklichkeit idealisieren, romantisieren und andere, als des Sinnes bar, der Prosa verfallen lassen. Anderseits aber kann die ironische Haltung auch dieser Heimkehr und ihren Vehikeln gegenüber nicht aufgegeben werden und einer bedingungslosen Bejahung den Platz überlassen. Denn diese Objektivationen des gesellschaftlichen Lebens sind ja auch nur Veranlassungen des sichtbaren und fruchtbaren Tätigwerdens von etwas, was jenseits von ihnen liegt, und die vorangegangene, ironische Homogeneisierung der Wirklichkeit, der sie ihren Wirklichkeitscharakter — ihr, für die subjektiven

Aspekte und Tendenzen nicht durchschaubares Wesen, ihre selbständige Existenz ihnen gegenüber — verdanken, kann auch hier nicht aufgehoben werden, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden. Die erreichte, sinnvolle und harmonische Welt ist also gerade so wirklich und hat dieselben Merkmale der Wirklichkeit wie die verschiedenen Abstufungen der Sinnesverlassenheit und des brüchigen Sinnesdurchdringens, die ihr im Gang der Handlung vorangehen.

In diesem ironischen Takt der romantischen Wirklichkeitsgestaltung liegt die andere große Gefahr dieser Romanform, der zu entgehen nur Goethe, und auch ihm nur teilweise, gelungen ist. Es ist die Gefahr der Romantisierung der Wirklichkeit bis in ein Gebiet des vollends Wirklichkeitsjenseitigen oder, was die eigentliche, künstlerische Gefahr deutlicher aufzeigt, in eine völlig problemfreie, problemjenseitige Sphäre, für die die gestaltenden Formen des Romans nicht mehr ausreichen. Novalis, der gerade in diesem Punkte Goethes Schöpfung als prosaisch und antipoetisch abgelehnt hat, setzt die im Wirklichen realisierte Transzendenz, das Märchen, als Ziel und als Kanon der epischen Poesie der Gestaltungsart des „Wilhelm Meister" entgegen. „Wilhelm Meisters Lehrjahre sind", schreibt er, „gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Er handelt bloß von gewöhnlichen, menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte

bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches . . . Es ist im Grunde . . . undichterisch im höchsten Grade, so poetisch auch die Darstellung ist.“ Und es ist wiederum kein Zufall, sondern die rätselhafte und doch so tief rationelle Wahlverwandtschaft zwischen Gesinnung und Stoff, daß Novalis mit solchen Tendenzen auf die Zeit der ritterlichen Epik zurückgriff. Auch er will wie diese (es ist hier freilich von einer apriorischen Gemeinschaft der Bestrebungen und nicht von einem direkten oder indirekten „Einfluß“ irgendwelcher Art die Rede) eine diesseitig abgeschlossene Totalität der offenbar gewordenen Transzendenz gestalten. Darum muß diese seine Stilisierung, so gut wie die ihre, das Märchen zum Ziel haben. Während aber die Epiker des Mittelalters in naiv-selbstverständlicher, epischer Gesinnung geradezu auf die Gestaltung der diesseitigen Welt ausgingen und die hineinscheinende Gegenwart der Transzendenz und mit ihr die Verklärung der Wirklichkeit zum Märchen nur als Geschenk ihrer geschichtsphilosophischen Situation erhielten, wird für Novalis diese Märchenwirklichkeit, als Herstellung einer zerrissenen Einheit von Realität und Transzendenz, zum bewußten Gestaltungsziel. Deshalb kann aber die hier alles entscheidende, restlose Synthese nicht vollzogen werden. Die Wirklichkeit ist allzu belastet und beladen von der Erdenschwere ihrer Ideenverlassenheit, und die transzendente Welt ist zu luftig

und inhaltlos wegen ihrer allzu direkten Abstammung aus der philosopisch-postulativen Sphäre des abstrakten Überhaupt, als daß sie sich zur Gestaltung einer lebendigen Totalität organisch vereinigen könnten. So ist der künstlerische Riß, den Novalis scharfsinnig bei Goethe aufdeckt, in seinem Werke noch größer, ganz unüberbrückbar geworden: der Sieg der Poesie, ihre verklärende und erlösende Herrschaft über das gesamte Universum, besitzt nicht die konstitutive Kraft, alles sonst Irdische und Prosaische in dieses Paradies nach sich zu ziehen; das Romantisieren der Wirklichkeit überzieht diese nur mit einem lyrischen Schein der Poesie, der sich nicht in Begebenheiten, in Epik umsetzen läßt, so daß die wirkliche, epische Gestaltung entweder die Goethesche Problematik, aber noch verschärft, aufweist, oder durch lyrische Reflexionen und Stimmungsbilder umgangen wird. Die Stilisierung von Novalis bleibt deshalb eine rein reflexive, die die Gefahr auf der Oberfläche zwar verdeckt, im wesentlichen jedoch nur verschärft. Denn das lyrisch-stimmungshafte Romantisieren der Gebilde der gesellschaftlichen Welt kann sich unmöglich auf ihre bei dem gegenwärtigen Stand des Geistes nicht vorhandene prästabilierte Harmonie zu dem wesenhaften Leben der Innerlichkeit beziehen, und da Goethes Weg, hier ein ironisch schwebendes, vom Subjekt aus geschaffenes und die Gebilde möglichst nicht antastendes Gleichgewicht zu finden, von Novalis verworfen wurde, blieb ihm kein anderer Weg frei, als die Gebilde in ihrem objektiven

Dasein lyrisch zu poetisieren und so eine schöne, harmonische, aber in sich bleibende, beziehungslose Welt zu schaffen, die sowohl mit der endgültigen real-gewordenen Transzendenz, wie mit der problematischen Innerlichkeit nur reflexiv, nur stimmungshaft aber nicht episch zusammenhängt und so nicht zur wahren Totalität werden kann.

Die Überwindung dieser Gefahr ist aber auch bei Goethe nicht ohne Problematik. So stark auch die bloß potentielle und subjektive Wesensart des Sinnesdurchdringens für die gesellschaftliche Sphäre des Ankommens betont wird, der Gemeinschaftsgedanke, der den ganzen Bau trägt, erfordert, daß die Gebilde hier eine größere, objektivere Substanzialität und damit eine echtere Angemessenheit an die seinsollenden Subjekte besitzen, als es den überwundenen Sphären gegeben war. Diese objektivistische Aufhebung der Grundproblematik muß aber den Roman der Epopöe annähern; es ist jedoch gerade so unmöglich, das als Roman Begonnene als Epopöe zu schließen, wie dieses Transzendieren durch neuerliche, ironische Gestaltung aufzufangen und der übrigen Romanmasse völlig homogen zu machen. Darum muß der wunderbar einheitlichen, aus dem wahren Geiste der Romanform geborenen Theateratmosphäre die transzendierende und deshalb brüchige Welt des Adels, als Symbol der tätigen Lebensbeherrschung gegenüberstehen. Es ist wahr: das Verinnerlichen des Standes ist durch die Art der Ehen, die den Roman beschließen, in größter Kraft sinnlich-episch

gestaltet; weshalb auch die objektive Überlegenheit des Standes zu einer bloß günstigeren Gelegenheit für ein freieres und großzügigeres Leben herabgesetzt wird, die aber jedem, der die dazu notwendigen, inneren Voraussetzungen besitzt, offensteht. Trotz dieses ironischen Vorbehalts ist aber der Stand doch auf eine Höhe der Substantialität gehoben, der er innerlich nicht gewachsen sein kann: es soll sich in seinem Rahmen, wenn auch auf einen begrenzten Kreis beschränkt, eine allgemeine und umfassende kulturelle Blüte entfalten, die die Lösung der verschiedensten, individuellen Geschicke in sich aufzunehmen vermag; es muß sich also über die Welt, die vom Adelsstand umgrenzt und aufgebaut wird, etwas von einem problemjenseitigen Glanz der Epopöe ergießen. Und dieser immanenten Konsequenz der Endsituation kann selbst Goethes klügster künstlerischer Takt, sein Dazwischenschieben und Auftauchenlassen neuer Probleme nicht ausweichen. In dieser Welt selbst aber, in ihrer bloß relativen Angemessenheit an das wesentliche Leben, liegt kein Element, das die Möglichkeit zu einer solchen Stilisierung darbieten würde. Dazu war der vielgerügte, phantastische Apparat der letzten Bücher, der geheimnisvolle Turm, die vorsehungsartig waltenden, allwissenden Eingeweihten usw. notwendig. Goethe griff hier zu Gestaltungsmitteln der (romantischen) Epopöe, und wenn er diese Mittel, die ihm für die Gestaltung der sinnlichen Bedeutsamkeit und Schwere des Schlusses unbedingt nötig waren, durch ihre leichte und ironische Behandlung

wieder herabzusetzen, ihres Eposcharakters zu entkleiden und sie zu Elementen der Romanform umzuwandeln versuchte, so mußte er hier scheitern. Seine gestaltende Ironie, die sonst überall das der Formung Unwürdige mit ausreichender Substanz versah und jede transzendierende Bewegung mit der Immanenz der Form auffing, kann hier nur das Wunderbare — seinen spielerischen, willkürlichen und für das Letzte unwesentlichen Charakter aufdeckend — entwerten, aber doch nicht verhindern, daß es die Toneinheit des Ganzen dissonierend zerreiße: es wird zu einer Geheimnistuerei ohne verborgenen Tiefsinn, zu einem stark betonten Handlungsmotiv ohne wirkliche Wichtigkeit, zu einem spielerischen Zierat ohne schmückende Grazie. Und dennoch ist es mehr als ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack (wie es manche entschuldigend auffassen), und es ist trotz allem vollkommen unmöglich, dieses so unorganische „Wunderbare" irgendwie aus dem „Wilhelm Meister" wegzudenken. Es war eine wesentliche, formale Notwendigkeit, die Goethe zwang, es zu benutzen; und seine Anwendung mußte nur darum mißglücken, weil es, der Weltgesinnung des Dichters entsprechend, auf eine weniger problematische Form intendiert, als es sein Substrat, das zu gestaltende Zeitalter, gestattet. Auch hier ist es die utopische Gesinnung des Dichters, die es nicht aushält, bei dem Abzeichnen der zeitgegebenen Problematik stehenzubleiben und sich mit dem Erblicken und dem subjektiven Erleben eines nicht realisierbaren Sinnes zu beruhigen; die ihn dazu zwingt,

ein rein individuelles Erlebnis, das postulativ allgemeingültig sein mag, als seienden und konstitutiven Sinn der Wirklichkeit zu setzen. Jedoch die Wirklichkeit ist auf dieses Sinnesniveau nicht heraufzuzwingen und — wie in allen entscheidenden Problemen großer Formen — gibt es keine noch so große und noch so meisterhaft reife Kunst des Gestaltens, die diesen Abgrund zu überbrücken vermöchte.

4.

Immerhin verbleibt dieses Transzendieren zur Epopöe innerhalb des gesellschaftlichen Lebens und es zerreißt die Formimmanenz nur insofern, als es an der entscheidenden Stelle der zu gestaltenden Welt eine Substantialität zumutet, die diese in keiner, wenn auch noch so abgeschwächten, Weise zu ertragen und im Gleichgewicht zu halten fähig ist. Die Gesinnung zum Problemjenseitigen, zur Epopöe intendiert hier doch nur auf ein immanent-utopisches Ideal der gesellschaftlichen Formen und Gebilde, sie transzendiert deshalb nicht diese Formen und Gebilde überhaupt, sondern nur ihre geschichtlich gegebenen, konkreten Möglichkeiten, was freilich zum Zerbrechen der Formimmanenz ausreicht. Eine solche Stellungnahme entsteht erst im Desillusionsroman, wo die Inkongruenz von Innerlichkeit und konventioneller Welt zu einem völligen Verneinen der letzteren führen muß. Solange aber diese Verneinung bloß eine innere Stellungnahme bedeutet, bleibt, bei geleisteter Form, die Immanenz des Romanes bewahrt und bei Verfehlen des Gleichgewichts ist eher

von einem lyrisch psychologischen Zersetzungsprozeß der Form überhaupt die Rede, als von einem Transzendieren des Romans zur Epopöe. (Die eigenartige Stellung Novalis' wurde bereits analysiert.) Das Transzendieren ist aber unvermeidlich, wenn die utopische Ablehnung der konventionellen Welt sich in einer, ebenfalls existenten Wirklichkeit objektiviert und die polemische Abwehr so die Form der Gestaltung erhält. Eine solche Möglichkeit war der westeuropäischen Entwicklung nicht gegeben. Hier richtet sich die utopische Forderung der Seele auf etwas von vornherein Unerfüllbares: auf eine Außenwelt, die einer aufs äußerste differenzierten und verfeinerten, zur Innerlichkeit gewordenen Seele angemessen wäre. Das Verwerfen der Konvention geht aber nicht auf die Konventionalität selbst aus, sondern teils auf ihre Seelenfremdheit, teils auf ihren Mangel an Verfeinerung; teils auf ihre kulturfremde, bloß zivilisationshafte Wesensart, teils auf ihre trockene und dürre Geistlosigkeit. Es ist aber — abgesehen von reinen, fast mystisch zu nennenden anarchistischen Tendenzen — immer eine sich in Gebilden objektivierende Kultur gemeint, die der Innerlichkeit angemessen wäre. (Das ist der Punkt, wo Goethes Roman sich mit dieser Entwicklung berührt, nur daß bei ihm diese Kultur gefunden wird, woraus der eigentümliche Rhytmus des „Wilhelm Meister“ entsteht: das steigende Übertreffen der Erwartung durch die immer wesentlicher werdenden Gebildeschichten, die der Held mit zunehmender Reife — mit zunehmendem Verzicht

auf abstrakten Idealismus und utopische Romantik — erreicht.) Diese Kritik kann sich deshalb nur lyrisch äußern. Selbst bei Rousseau, dessen romantische Weltanschauung eine Abkehr von jeder kulturellen Gebildewelt zum Inhalt hat, gestaltet sich die Polemik rein polemisch, d. h. rhetorisch, lyrisch, reflexionsmäßig; die westeuropäische Kulturwelt wurzelt so stark in der Unentrinnbarkeit der sie aufbauenden Gebilde, daß sie niemals fähig sein kann, sich anders als polemisierend ihr entgegenzustellen.

Erst die größere Nähe zu den organisch-naturhaften Urzuständen, die der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts als Gesinnungs- und Gestaltungssubstrate gegeben waren, machen eine solche schaffende Polemik möglich. Nach dem wesentlich „europäischen" Desillusionsromantiker Turgenjew hat Tolstoi diese Form des Romans mit der stärksten Transzendenz zur Epopöe geschaffen. Die große, wahrhaft epische und von jeder Romanform entfernte Gesinnung Tolstois strebt einem Leben zu, das auf die Gemeinschaft gleichempfindender, einfacher, der Natur innig verbundener Menschen gegründet ist, das sich dem großen Rhythmus der Natur anschmiegt, sich in ihrem Takt von Geburt und Vergehen bewegt und alles Kleinliche und Trennende, Zersetzende und Erstarrende der nicht naturhaften Formen aus sich ausschließt. „Der Muschik stirbt ruhig", schreibt er über seine Novelle „Drei Tode" an die Gräfin A. A. Tolstoi. „Seine Religion ist die Natur, mit der er gelebt hat. Er fällte Bäume, säte Roggen, mähte ihn,

er schlachtete Hämmel, Hämmel wurden bei ihm geboren und Kinder kamen zur Welt, Greise starben und er kennt dieses Gesetz, von dem er sich nie abgewendet hat, wie die Barinja, genau und hat ihm direkt und einfach ins Auge geschaut . . . Der Baum stirbt ruhig, einfach und schön. Schön, weil er nicht lügt, weil er nicht grimmassiert, nichts fürchtet und nichts bedauert."

Die Paradoxie seiner geschichtlichen Stellung, die mehr als alles andere beweist, wie sehr der Roman die notwendige epische Form unserer Tage ist, zeigt sich darin, daß diese Welt, selbst bei ihm, der sie nicht nur ersehnt, sondern auch konkret, klar und reich erblickt und gestaltet, sich nicht in Bewegung, in Handlung umsetzen läßt; daß sie nur ein Element der epischen Gestaltung bleibt, nicht aber die epische Wirklichkeit selbst ist. Denn die naturhaft-organische Welt der alten Epopöe war eben doch eine Kultur, deren spezifische Qualität ihr organischer Charakter war, während die von Tolstoi als Ideal gesetzte und als seiend erlebte Natur in ihrem innersten Wesen als Natur gemeint ist und als solche der Kultur gegenübergestellt wird. Daß eine solche Entgegensetzung notwendig ist, ist die unauflösbare Problematik der Romane Tolstois. Also: nicht weil er die Kultur nicht wirklich in sich überwunden hat und seine Beziehung zu dem, was er als Natur erlebt und gestaltet, eine bloß sentimentalische ist, nicht aus psychologischen Ursachen mußte seine Gesinnung zur Epopöe bei einer problematischen Roman-

form landen, sondern aus Gründen der Form und ihrer Beziehung zu ihrem geschichtsphilosophischen Substrat.

Eine Totalität von Menschen und Begebenheiten ist nur auf dem Boden der Kultur, wie immer man sich auch zu ihr stellen mag, möglich. Das Entscheidende sowohl als Gerippe wie als inhaltlich-konkrete Erfüllung von Tolstois epischen Werken gehört deshalb der von ihm als problematisch verworfenen Welt der Kultur an. Da aber die Natur, wenn sie sich zwar nicht zur immanent abgeschlossenen und vollendeten Totalität abrunden kann, doch etwas ebenfalls objektiv Existentes ist, entstehen im Werk zwei Schichten von Realitäten, die nicht nur im Gewertetsein, sondern auch in der Qualität ihres Seins einander völlig heterogen sind. Und ihr Beziehen aufeinander, das erst den Aufbau einer Werktotalität ermöglicht, kann nur der erlebte Weg von der einen zu der anderen sein; oder bestimmter: da die Richtung mit dem Resultat des Wertens gegeben ist, der Weg von der Kultur zu der Natur. Hierdurch wird — als paradoxe Folge der paradoxen Beziehung zwischen der Gesinnung des Dichters und dem Zeitalter, das er vorfindet — doch ein sentimentalisches, romantisches Erlebnis zum Zentrum der ganzen Gestaltung: das Unbefriedigtsein der wesentlichen Menschen von allem, was ihnen die sie umgebende Welt der Kultur zu bieten vermag, und das aus ihrem Verwerfen folgende Suchen und Finden der anderen, der wesensvolleren Wirklichkeit der Natur. Die Paradoxie, die sich aus diesem Thema ergibt, wird noch

gesteigert dadurch, daß diese „Natur“ Tolstois nicht die Fülle und die Rundung besitzt, die es ermöglichen würde, daß sie, wie die relativ substantiellste Abschlußwelt Goethes, zu einer Heimat für das Erreichen und das Zur-Ruhe-Kommen werde. Sie ist vielmehr bloß die tatsächliche Gewähr dafür, daß es jenseits der Konventionalität ein wesentliches Leben wirklich gibt; ein Leben, das in den Erlebnissen der vollen und echten Selbstheit, in dem Selbsterleben der Seele zwar erreicht werden kann, aus dem man jedoch rettungslos in die andere Welt wieder herabsinken muß.

Diesen trostlosen Konsequenzen seiner Weltansicht, die er mit der heroischen Unerbittlichkeit eines welthistorischen Dichters zieht, kann Tolstoi auch durch die eigentümliche Stellung, die er Liebe und Ehe, zwischen Natur und Kultur — in beiden beheimatet und in beiden fremd — zuweist, nicht entgehen. In dem Rhythmus des naturhaften Lebens, dem Rythmus des unpathetischen, selbstverständlichen Werdens und Vergehens ist die Liebe der Punkt, wo die das Leben meisternden Mächte sich am konkretesten und sinnfälligsten gestalten. Aber die Liebe als reine Naturmacht, als Leidenschaft gehört doch nicht der Tolstoischen Welt der Natur an: sie ist dazu zu sehr an die Beziehung von Individuum an Individuum gebunden und deshalb zu sehr isolierend, zu sehr Abstufungen und Verfeinerungen schaffend: zu kulturell. Die Liebe, die in dieser Welt die wahrhaft zentrale Stelle einnimmt, ist die Liebe als Ehe, die Liebe als Vereinigung — wobei die Tatsache des Ver-

einigtseins und des Einswerdens wichtiger ist, als wer sich darin findet — die Liebe als Mittel der Geburt; die Ehe und die Familie als Vehikel der naturhaften Kontinuität des Lebens. Daß dadurch eine gedankliche Zwiespältigkeit in den Bau hineinkommt, würde künstlerisch wenig bedeuten, wenn dieses Schwanken nicht noch eine, den anderen heterogene Wirklichkeitsschicht schaffen würde, die mit den an und für sich heterogenen beiden Sphären in keine kompositionelle Verbundenheit gebracht werden kann; die deshalb, je echter sie gestaltet ist, desto stärker in das Entgegengesetzte des Beabsichtigten umschlagen muß: der Triumph dieser Liebe über die Kultur soll ein Sieg des Ursprünglichen über das falsch Verfeinerte sein, er wird jedoch zu einem trostlosen Verschlucktwerden alles menschlich Hohen und Großen von der Natur, die im Menschen lebt, die sich aber, indem sie sich wirklich auslebt — in unserer Welt der Kultur — nur als Anpassung an die niedrigste, geistloseste, ideenverlassenste Konvention ausleben kann. Darum ist die Stimmung des Epiloges von „Krieg und Frieden", die beruhigte Kinderstubenatmosphäre, in der alles Suchen ein Ende gefunden hat, von einer tieferen Trostlosigkeit, als das Ende des problematischsten Desillusionsromans. Hier ist von allem, was früher da war, nichts übriggeblieben; wie der Sand der Wüste die Pyramiden bedeckt, ist alles Seelische vom animalisch Naturhaften aufgesogen und zu nichts gemacht.

Dieser ungewollten Trostlosigkeit des Schlusses reiht sich eine gewollte an: die Schilderung der konventio-

nellen Welt. Tolstois wertende und verwerfende Stellungnahme reicht in jedes Detail der Darstellung herunter. Die Ziellosigkeit und Substanzlosigkeit dieses Lebens äußert sich nicht nur objektiv, für den Leser, der es so durchschaut, auch nicht nur als Erlebnis des allmählichen Enttäuschtwerdens, sondern als eine apriorische und feststehende, bewegliche Leere und ruhelose Langeweile. Jedes Gespräch und jede Begebenheit erhält hiermit den Stempel dieses Gerichts, das der Dichter über sie vollzogen hat.

Diesen beiden Erlebensgruppen steht das Wesenserleben der Natur gegenüber. In ganz seltenen großen Augenblicken — zumeist sind es Augenblicke des Todes — öffnet sich dem Menschen eine Wirklichkeit, in der er das über ihn und zugleich in ihm waltende Wesen, den Sinn seines Lebens, mit einer alles durchleuchtenden Plötzlichkeit erblickt und erfaßt. Das ganze frühere Leben versinkt in ein Nichts vor diesem Erleben, alle seine Konflikte und die Leiden und Qualen und Irrungen, die sie verursacht haben, erscheinen kleinlich und wesenlos. Der Sinn ist erschienen und die Wege ins lebendige Leben stehen der Seele offen. Und wieder deckt hier Tolstoi mit der paradoxen Unerbittlichkeit des wahren Genies die tiefste Problematik seiner Form und ihrer Grundlage auf: es sind die großen Augenblicke des Sterbens, die diese entscheidende Seligkeit spenden — es ist das Erlebnis des zu Tode verwundeten Andrej Bolkonsky am Schlachtfeld von Austerlitz, das Einheitserlebnis von Karenin

und Wronsky am Sterbebette Annas — und die wahre Seligkeit wäre, jetzt zu sterben, so sterben zu können. Aber Anna wird gesund und Andrej kehrt ins Leben zurück, und der große Augenblick ist spurlos verschwunden. Man lebt wieder in der Welt der Konventionen, man lebt wieder ein zielloses und wesenloses Leben. Die Wege, die der große Augenblick gezeigt hat, haben mit seinem Vergehen ihre richtungweisende Substantialität und Realität verloren; man kann sie nicht gehen, und wenn man auf ihnen zu wandeln meint, so ist diese Wirklichkeit eine bittere Karikatur dessen, was die Offenbarung des großen Erlebens gezeigt hat. (Ljewins Gotteserlebnis und das darauffolgende Festhalten des Errungenen — trotz des stetigen psychischen Herabgleitens — stammt mehr aus dem Willen und der Theorie des Denkers, als aus der Vision des Gestalters. Es ist programmatisch und besitzt nicht die unmittelbare Evidenz der anderen großen Augenblicke.) Und die wenigen Menschen, die ihr Erleben wirklich zu leben fähig sind — vielleicht ist Platon Karatajew die einzige solche Gestalt —, sind notwendige Nebengestalten: jedes Ereignis gleitet von ihnen ab, nie werden sie mit ihrem Wesen in die Begebenheiten verstrickt, ihr Leben objektiviert sich nicht, ist nicht gestaltbar, nur andeutbar, nur als Gegensatz zu den anderen künstlerisch-konkret bestimmbar. Sie sind ästhetische Grenzbegriffe und keine Realitäten.

Diesen drei Wirklichkeitsschichten entsprechen die drei Zeitbegriffe der Welt Tolstois, und ihre Unverein-

barkeit weist am stärksten die innere Problematik dieser so reichen und innerlich gestalteten Werke auf. Die Welt der Konvention ist eigentlich zeitlos: ein ewig wiederkehrendes und sich wiederholendes Einerlei rollt sich nach sinnesfremden Eigengesetzlichkeiten ab; eine ewige Bewegtheit ohne Richtung, ohne Wachstum, ohne Vergehen. Die Figuren werden ausgetauscht, aber mit ihrem Wechsel ist nichts geschehen, denn eine jede ist gleich wesenlos, an die Stelle einer jeden kann eine beliebige andere eingesetzt werden. Und wann immer man diese Bühne betritt und wann immer man sie wieder verläßt; immer ist es dieselbe bunte Wesenlosigkeit, die man findet oder von der man sich abkehrt. Darunter rauscht der Fluß der Tolstoischen Natur: die Stetigkeit und das Einerlei eines ewigen Rhythmus. Und was sich hierbei verändert, ist auch nur etwas Wesenloses: das individuelle Geschick, das darin verflochten ist, das auftaucht und untergeht, dessen Existenz keine Bedeutung besitzt, die in ihm selbst gegründet wäre, dessen Beziehung zum Ganzen seine Persönlichkeit nicht aufnimmt, sondern vernichtet, das für das Ganze — als individuelles Geschick, nicht als ein Element der Rhythmik neben zahllosen gleichartigen und gleichwertigen anderen — vollständig belanglos ist. Und die großen Augenblicke, die eine Ahnung eines wesentlichen Lebens, eines sinnhaften Ablaufs aufleuchten lassen, bleiben Augenblicke: isoliert von den beiden anderen Welten, ohne konstitutive Bezogenheit auf sie. Die drei Begriffe der Zeit sind

also nicht nur einander heterogen und miteinander unvereinbar, sondern keiner von ihnen drückt eine wirkliche Dauer, die wirkliche Zeit, das Lebenselement des Romans aus. Das Hinausgehen über die Kultur hat nur die Kultur verbrannt, kein gesichertes, wesenhafteres Leben an seine Stelle gesetzt; das Transzendieren der Romanform macht sie noch problematischer — rein künstlerisch sind Tolstois Romane übersteigerte Typen der Desillusionsromantik, ein Barock der Form Flauberts — ohne dem ersehnten Ziel, der problemjenseitigen Wirklichkeit der Epopöe in konkreter Gestaltung näher zu kommen als andere. Denn die ahnend erblickte Welt der wesenhaften Natur bleibt Ahnung und Erlebnis, also subjektiv und für die gestaltete Wirklichkeit reflexiv; sie ist — rein künstlerisch — jeder Sehnsucht nach einer angemesseneren Realität dennoch gleichartig.

Über den Typus des Desillusionsromans ist die Entwicklung nicht hinausgekommen und die Literatur der allerletzten Zeit zeigt keine wesentlich schöpferische, neue Typen bildende Möglichkeit: es ist ein eklektisches Epigonentum früherer Gestaltungsarten da, das nur im formell Unwesentlichen — im Lyrischen und im Psychologischen — produktive Kräfte zu haben scheint.

Tolstoi selbst nimmt freilich eine doppelte Stellung ein. In einer rein auf die Form gerichteten Betrachtung — die jedoch gerade bei ihm unmöglich das Entscheidende seiner Gesinnung und selbst seiner gestalteten Welt treffen kann — muß er als Abschluß der euro-

päischen Romantik begriffen werden. In den wenigen ganz großen Momenten seiner Werke jedoch, die nur formell, nur in bezug auf das im Werk gestaltete Ganze, als subjektiv-reflexiv aufgefaßt werden mußten, ist eine deutlich differenzierte, konkrete und existente Welt aufgezeigt, die, wenn sie sich zur Totalität ausbreiten könnte, den Kategorien des Romans völlig unzugänglich wäre und einer neuen Form der Gestaltung bedürfte: der erneuerten Form der Epopöe.

Es ist die Sphäre einer reinen Seelenwirklichkeit, in der der Mensch als Mensch — und nicht als Gesellschaftswesen, aber auch nicht als isolierte und unvergleichliche, reine und darum abstrakte Innerlichkeit — vorkommt, in der, wenn sie einmal als naiv erlebte Selbstverständlichkeit, als die einzig wahre Wirklichkeit da sein wird, sich eine neue und abgerundete Totalität aller in ihr möglichen Substanzen und Beziehungen aufbauen kann, die unsere gespaltene Realität gerade so weit hinter sich läßt und nur als Hintergrund benützt, wie unsere gesellschaftlich-„innerliche" Dualitätswelt die Welt der Natur hinter sich gelassen hat. Aber diese Wandlung kann niemals von der Kunst aus vollzogen werden: die große Epik ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form und jeder Versuch, das Utopische als seiend zu gestalten, endet nur formzerstörend, aber nicht wirklichkeitschaffend. Der Roman ist die Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit, nach Fichtes Worten, und muß die herrschende Form bleiben, solange die Welt unter der

Herrschaft dieser Gestirne steht. Bei Tolstoi waren Ahnungen eines Durchbruchs in eine neue Weltepoche sichtbar: sie sind aber polemisch, sehnsuchtsvoll und abstrakt geblieben.

Erst in den Werken Dostojewskys wird diese neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende, als einfach geschaute Wirklichkeit abgezeichnet. Darum steht er und steht seine Form außerhalb von diesen Betrachtungen: Dostojewsky hat keine Romane geschrieben, und die gestaltende Gesinnung, die in seinen Werken sichtbar wird, hat weder bejahend noch verneinend etwas mit der europäischen Romantik des neunzehnten Jahrhunderts und mit den mannigfaltigen, ebenfalls romantischen Reaktionen gegen sie zu tun. Er gehört der neuen Welt an. Ob er bereits der Homer oder der Dante dieser Welt ist oder bloß die Gesänge liefert, die spätere Dichter, zusammen mit anderen Vorläufern, zur großen Einheit verflechten werden, ob er nur ein Anfang, oder schon eine Erfüllung ist: das kann nur die Formanalyse seiner Werke aufzeigen. Und es kann erst dann Aufgabe einer geschichtsphilosophischen Zeichendeuterei sein, auszusprechen, ob wir wirklich im Begriffe sind, den Stand der vollendeten Sündhaftigkeit zu verlassen, oder ob erst bloße Hoffnungen die Ankunft des Neuen verkündigen; Anzeichen eines Kommenden, das noch so schwach ist, daß es von der unfruchtbaren Macht des bloß Seienden wann immer spielend erdrückt werden kann.

Inhalt.

I.

Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur.

II.

Versuch einer Typologie der Romanform.





